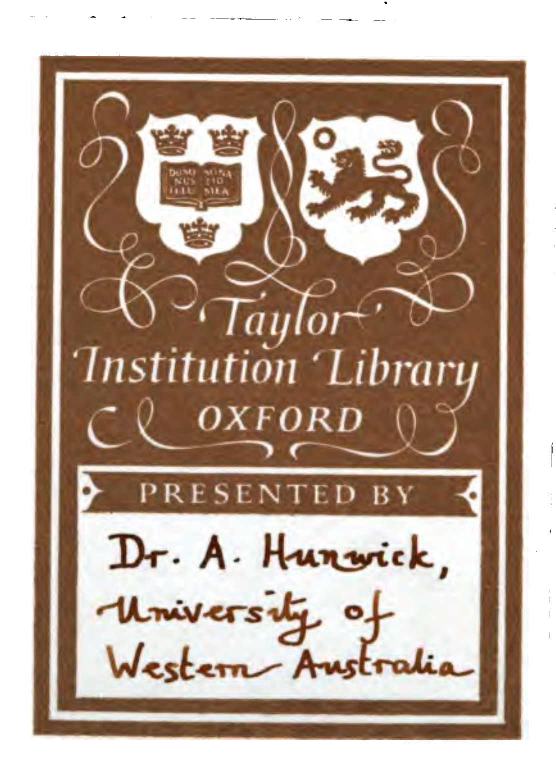



DOMINUS ILLUMINATIO MEA
Taylor Institution Library
OXFORD
PRESENTED BY
Dr. A. Hunwick,
University of
Western Australia

ŒUVRES COMPLÈTES

DE VOLTAIRE

PARIS. — IMPRIMERIE DE CH. LAHURE ET Cie
Rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21

ŒUVRES COMPLÈTES

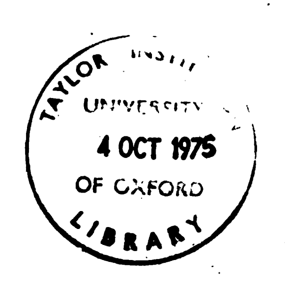
DE VOLTAIRE

TOME SEIZIÈME

ÉDITION DE CH. LAHURE ET Cie
Imprimeurs à Paris

PARIS
LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie
RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14

1860


TAYLOR
4 OCT 1975
OF OXFORD
LIBRARY

COMMENTAIRES
SUR CORNEILLE.

1764.

A MESSIEURS DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

Messieurs, j'ai l'honneur de vous dédier cette édition des ouvrages d'un grand génie, à qui la France et notre compagnie doivent une partie de leur gloire. Les *Commentaires* qui accompagnent cette édition seraient plus utiles, si j'avais pu recevoir vos instructions de vive voix. Vous avez bien voulu m'éclairer quelquefois, par lettres, sur les difficultés de la langue; vous m'auriez guidé non moins sur le goût. Cinquante ans d'expérience m'ont instruit, mais ont pu m'égarer; quelques-unes de vos séances m'en auraient plus enseigné qu'un demi-siècle de mes réflexions.

Vous savez, Messieurs, comment cette édition fut entreprise: ce que j'ai cru devoir au sang de Corneille était mon premier motif; le second est le désir d'être utile aux jeunes gens qui s'exercent dans la carrière des belles-lettres, et aux étrangers qui apprennent notre langue. Ces deux motifs me donnent quelques droits à votre indulgence. Je vous supplie, Messieurs, de me continuer vos bontés, et d'agréer mon profond respect.

VOLTAIRE.

AVERTISSEMENT DU COMMENTATEUR
SUR CETTE NOUVELLE ÉDITION.

Dans la première édition de ce *Commentaire*[1], je crois avoir remarqué toutes les beautés de Corneille, et même avec enthousiasme; car quiconque ne sent pas vivement n'est pas digne de parler de ces morceaux, d'autant plus admirables que nous n'en avions aucun modèle ni dans notre nation ni dans l'antiquité.

Dans le dessein d'être utile aux jeunes gens, dont le goût peut n'être pas encore formé, je remarquai aussi quelques défauts; et j'eus

1. L'édition de 1774. (ÉD.)

soin de dire, plus d'une fois, que le temps où vivait Corneille était l'excuse de ces fautes.

Des gens qui, dans le fond du cœur, étaient choqués autant que moi de ces défauts, et qui en parlent tous les jours avec le mépris et la dérision qui ne leur conviennent pas, osèrent me reprocher d'avoir imprimé pour le progrès de l'art, et d'avoir discuté, avec quelque attention, la centième partie des critiques qu'ils débitent eux-mêmes si souvent dans les cafés et dans les réduits qu'ils fréquentent.

Pour répondre à leurs reproches, j'examinerai plus sévèrement toutes les pièces de Corneille, tant celles qui auront un succès éternel que celles qui n'ont eu qu'un succès passager; j'oublierai son nom, et je n'aurai devant les yeux que la vérité : j'ai eu cette hardiesse nécessaire sur des objets plus importants, je l'aurai sur cette partie de la littérature.

Ceux qui crurent que je voulais exalter Corneille par des louanges se trompèrent; ceux qui imaginèrent que je voulais le déprimer par des critiques se trompèrent bien davantage : je ne voulus qu'être juste. J'avais assez longtemps réfléchi sur l'art, je l'avais assez exercé pour être en droit de dire mon avis. Je dus le dire, puisque j'étais obligé de faire un *Commentaire*.

Ce fut, en partie, ce *Commentaire* même qui servit à l'établissement heureux de la descendante de ce grand homme. Mais il fallait aussi servir le public. Ce n'est pas la personne de P. Corneille, mort il y a si longtemps, que je respectai; c'était Cinna, c'était le vieil Horace, c'étaient Sévère et Pauline, c'était le dernier acte de Rodogune. Ce n'est pas lui que je voulus déprimer, quand je développai les raisons de ses inégalités : quand on préfère une maison, un jardin, un tableau, une statue, une musique, le connaisseur ne songe ni à l'architecte, ni au jardinier, ni au peintre, ni au statuaire, ni au musicien; il n'a que l'art en vue, et non l'artiste. Au contraire, les contemporains, toujours jaloux, ne songent qu'à l'artiste, et oublient l'art : aucun de ceux qui écrivirent contre Corneille n'avait la moindre connaissance du théâtre; l'abbé d'Aubignac même, qui avait tant lu Aristote, et qui disait tant d'injures à Corneille, n'avait pas la première idée de cette pratique du théâtre qu'il croyait enseigner.

Un orgueil très-méprisable, un lâche intérêt plus méprisable encore, sont les sources de toutes ces critiques dont nous sommes inondés : un homme de génie entreprendra une pièce de théâtre ou un autre poëme pour acquérir quelque gloire, un Fréron le dénigrera pour gagner un écu. Un homme qui fait un honneur infini à la littérature enrichit la France du beau poëme des *Saisons*[1], sujet dont, jusqu'ici, notre langue n'avait pu exprimer les détails; cet ouvrage joint au mérite extrême de la difficulté vaincue les richesses de la poésie et les beautés du sentiment. Qu'arrive-t-il? un jeune pédant de collége[2], ignorant et étourdi, pressé par l'orgueil et par la faim, écrit un gros libelle contre l'auteur et l'ouvrage : il prétend qu'il ne faut jamais faire

1. Saint-Lambert. (ÉD.) — 2. Clément. (ÉD.)

de poëmes sur les saisons; il critique tous les vers sans alléguer la moindre raison de sa censure; et, après avoir décidé en maître, ce pauvre écolier va lire aux comédiens sa *Médée*.

Un homme de cette espèce, nommé Sabatier, natif de Castres, fait un Dictionnaire littéraire, et donne des louanges à quelques personnes pour avoir du pain; il rencontre un autre gueux qui lui dit : « Mon ami, tu fais des éloges, tu mourras de faim; fais un dictionnaire de satires, si tu veux avoir de quoi vivre. » Le malheureux travaille en conséquence, et n'en est pas plus à son aise.

Telle était la canaille de la littérature du temps de Corneille, telle elle est aujourd'hui, telle on la verra dans tous les temps : il y aura toujours, dans une armée, des officiers et des goujats, et, dans une grande ville, des magistrats et des filous.

REMARQUES SUR MÉDÉE.

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1635.

Préface du commentateur. — Nous commençons ce recueil par la *Médée*, parce que, dans ce poëme, on peut entrevoir déjà le germe des grandes beautés qui brillent dans les autres pièces. Nous rejetons à une autre place les six premières comédies[1], dans lesquelles il n'y a presque rien qui fasse apercevoir les grands talents de Corneille.

J'avoue, cependant, qu'il serait aujourd'hui inconnu, s'il n'avait fait que cette tragédie. Il était alors confondu parmi les cinq auteurs que le cardinal de Richelieu faisait travailler aux pièces dont il était l'inventeur. Ces cinq auteurs étaient, comme on sait, L'Estoile, fils du grand audiencier dont nous avons les Mémoires; Boisrobert, abbé de Châtillon-sur-Seine, aumônier du roi et conseiller d'État; Colletet, qui n'est plus connu que par les satires de Boileau, mais que le cardinal regardait alors avec estime; Rotrou, lieutenant civil au bailliage de Dreux, homme de génie; Corneille lui-même, assez subordonné aux autres, qui l'emportaient sur lui par la fortune ou par la faveur.

Corneille se retira bientôt de cette société, sous le prétexte des arrangements de sa petite fortune qui exigeaient sa présence à Rouen. Rotrou n'avait encore rien fait qui approchât même du médiocre. Il ne donna son *Venceslas* que quatorze ans après la *Médée*, en 1649, lorsque Corneille, qui l'appelait son père, fut devenu son maître, et que Rotrou, ranimé par le génie de Corneille, devint digne de lui être comparé dans la première scène de *Venceslas*, et dans le quatrième acte. Encore même, cette pièce de Rotrou était-elle une imitation de l'auteur espagnol *Francesco de Roxas*.

1. *Mélite* (jouée en 1623); *Clitandre* (1632); *la Veuve* (1639); *la Galerie du Palais* (1634); *la Suivante* (1634); *la Place royale* (1635).

Mais en 1635, temps auquel on joua la *Médée* de Corneille, on n'avait d'ouvrage un peu supportable, à quelques égards, que la *Sophonisbe* de Mairet, donnée en 1633. Il est remarquable qu'en Italie et en France, la véritable tragédie dut sa naissance à une *Sophonisbe*. Le prélat Trissino, auteur de la *Sophonisbe* italienne, eut l'avantage d'écrire dans une langue déjà fixée et perfectionnée ; et Mairet, au contraire, dans le temps où la langue française luttait contre la barbarie. On ne connaissait que des imitations languissantes des tragédies grecques et espagnoles, ou des inventions puériles, telles que *l'Innocente infidélité* de Rotrou, *l'Hôpital des fous* d'un nommé Beys, le *Cléomédon* de Du Ryer, *l'Orante* de Scudéri, la *Pèlerine amoureuse*. Ce sont là les pièces qu'on joua dans cette même année 1635, un peu avant la *Médée* de Corneille.

Avec quelle lenteur tout se forme! Nous avions déjà plus de mille pièces de théâtre, et pas une seule qui pût être soufferte aujourd'hui par la populace des provinces les plus grossières. Il en a été de même dans tous les arts, et dans tout ce qui concerne les agréments de la société et les commodités de la vie. Que chaque nation parcoure son histoire, et elle verra que, depuis la chute de l'empire romain, elle a été presque sauvage pendant dix ou douze siècles.

La *Médée* de Corneille n'eut qu'un succès médiocre, quoiqu'elle fût au-dessus de tout ce qu'on avait fait jusqu'alors. Un ouvrage peut toucher avec les plus énormes défauts, quand il est animé par une passion vive, et par un grand intérêt, comme *le Cid;* mais de longues déclamations ne réussissent en aucun pays ni en aucun temps. La *Médée* de Sénèque, qui avait ce défaut, n'eut point de succès chez les Romains; celle de Corneille n'a pu rester au théâtre.

On ne représente d'autre *Médée* à Paris que celle de Longepierre, tragédie à la vérité très-médiocre, et où le défaut des Grecs, qui était la vaine déclamation, est poussé à l'excès; mais lorsqu'une actrice imposante fait valoir le rôle de Médée, cette pièce a quelque éclat aux représentations, quoique la lecture en soit peu supportable.

Ces tragédies uniquement tirées de la fable, et où tout est incroyable, ont aujourd'hui peu de réputation parmi nous, depuis que Corneille nous a accoutumés au vrai; et il faut avouer qu'un homme sensé qui vient d'entendre la délibération d'Auguste, de Cinna, et de Maxime, a bien de la peine à supporter Médée traversant les airs dans un char traîné par des dragons. Un défaut plus grand encore dans la tragédie de *Médée*, c'est qu'on ne s'intéresse à aucun personnage. Médée est une méchante femme qui se venge d'un malhonnête homme. La manière dont Corneille a traité ce sujet nous révolte aujourd'hui; celles d'Euripide et de Sénèque nous révolteraient encore davantage.

Une magicienne ne nous paraît pas un sujet propre à la tragédie régulière, ni convenable à un peuple dont le goût est perfectionné. On demande pourquoi nous rejetterions des magiciens, et que non-seulement nous permettons que dans la tragédie on parle d'ombres et de fantômes, mais même qu'une ombre paraisse quelquefois sur le théâtre.

Il n'y a certainement pas plus de revenants que de magiciens dans le

monde; et si le théâtre est la représentation de la vérité, il faut bannir également les apparitions et la magie.

Voici, je crois, la raison pour laquelle nous souffririons l'apparition d'un mort, et non le vol d'un magicien dans les airs. Il est possible que la Divinité fasse paraître une ombre pour étonner les hommes par ces coups extraordinaires de sa providence, et pour faire rentrer les criminels en eux-mêmes; mais il n'est pas possible que des magiciens aient le pouvoir de violer les lois éternelles de cette même providence : telles sont aujourd'hui les idées reçues.

Un prodige opéré par le ciel même ne révoltera point; mais un prodige opéré par un sorcier, malgré le ciel, ne plaira jamais qu'à la populace.

Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi [1].

Chez les Grecs, et même chez les Romains, qui admettaient des sortiléges, Médée pouvait être un très-beau sujet. Aujourd'hui nous le reléguons à l'Opéra, qui est parmi nous l'empire des fables, et qui est à peu près parmi les théâtres ce qu'est l'*Orlando furioso* parmi les poëmes épiques.

Mais quand Médée ne serait pas sorcière, le parricide qu'elle commet presque de sang-froid sur ses deux enfants, pour se venger de son mari, et l'envie que Jason a, de son côté, de tuer ces mêmes enfants, pour se venger de sa femme, forment un amas de monstres dégoûtants, qui n'est malheureusement soutenu que par des amplifications de rhétorique, en vers souvent durs ou faibles, ou tenant de ce comique qu'on mêlait avec le tragique sur tous les théâtres de l'Europe, au commencement du XVII[e] siècle. Cependant cette pièce est un chef-d'œuvre, en comparaison de presque tous les ouvrages dramatiques qui la précédèrent. C'est ce que M. de Fontenelle appelle *prendre l'essor, et monter jusqu'au tragique le plus sublime*. Et en effet il a raison, si on compare *Médée* aux six cents pièces de Hardy, qui furent faites chacune en deux ou trois jours; aux tragédies de Garnier, aux *Amours infortunés de Léandre et de Héro*, par l'avocat La Selve; à *la Fidèle tromperie*, d'un autre avocat nommé Gougenot; au *Pirandre*, de Boisrobert, qui fut joué un an avant *Médée*.

Nous avons déjà remarqué [2] que toutes les autres parties de la littérature n'étaient pas mieux cultivées.

Corneille avait trente ans quand il donna sa *Médée;* c'est l'âge de la force de l'esprit; mais il était encore subjugué par son siècle. Ce n'est point sa première tragédie; il avait fait jouer *Clitandre* trois ans auparavant. Ce *Clitandre* est entièrement dans le goût espagnol et dans le goût anglais; les personnages combattent sur le théâtre; on y tue, on y assassine; on voit des héroïnes tirer l'épée; des archers courent après les meurtriers; des femmes se déguisent en hommes; une Dorise crève un œil à un de ses amants avec une aiguille à tête. Il y a de

1. Horace, *de Arte poet.*, 188. (ÉD.)
2. Page 4. (ÉD.)



quoi faire un roman de dix tomes, et cependant il n'y a rien de si froid et de si ennuyeux. La bienséance, la vraisemblance négligées, toutes les règles violées, ne sont qu'un très-léger défaut en comparaison de l'ennui. Les tragédies de Shakspeare étaient plus monstrueuses encore que *Clitandre*, mais elles n'ennuyaient pas. Il fallut enfin revenir aux anciens pour faire quelque chose de supportable, et *Médée* est la première pièce dans laquelle on trouve quelque goût de l'antiquité. Cette imitation est sans doute très-inférieure à ces beautés vraies que Corneille tira depuis de son seul génie.

Resserrer un événement illustre et intéressant dans l'espace de deux où trois heures; ne faire paraître les personnages que quand ils doivent venir; ne laisser jamais le théâtre vide; former une intrigue aussi vraisemblable qu'attachante; ne rien dire d'inutile; instruire l'esprit et remuer le cœur; être toujours éloquent en vers, et de l'éloquence propre à chaque caractère qu'on représente; parler sa langue avec autant de pureté que dans la prose la plus châtiée, sans que la contrainte de la rime paraisse gêner les pensées; ne se pas permettre un seul vers ou dur, ou obscur, ou déclamateur : ce sont là les conditions qu'on exige aujourd'hui d'une tragédie, pour qu'elle puisse passer à la postérité avec l'approbation des connaisseurs, sans laquelle il n'y a jamais de réputation véritable.

On verra comment, dans les pièces suivantes, Pierre Corneille a rempli plusieurs de ces conditions.

On se contentera d'indiquer, dans cette pièce de *Médée*, quelques imitations de Sénèque, et quelques vers qui annoncent déjà le grand Corneille; et on entrera dans plus de détails quand il s'agira de pièces dont presque tous les vers exigent un examen réfléchi

---

ÉPITRE DÉDICATOIRE

DE CORNEILLE A MONSIEUR P. T. N. G.

« Je vous donne Médée, toute méchante qu'elle est, etc. »

Je n'ai pu découvrir qui est ce monsieur P. T. N. G., à qui Corneille dédie *Médée*. Mais il est assez utile de voir que l'auteur condamne lui-même son ouvrage.

Cette dédicace fut faite plusieurs années après la représentation. Il était alors assez grand pour avouer qu'il ne l'avait pas toujours été.

« Dans la portraiture, il n'est pas question si un visage est beau, mais s'il ressemble. »

Portraiture est un mot suranné, et c'est dommage; il est nécessaire : *portraiture* signifie l'art de faire ressembler; on emploie aujourd'hui *portrait* pour exprimer l'art et la chose. *Portraire* est encore un mot nécessaire que nous avons abandonné

« Et dans la poésie, il ne faut pas considérer si les mœurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit. »

Il faut surtout qu'elles soient intéressantes, c'est là le premier devoir. Des jeunes gens, dont le goût n'était point encore formé, et qui n'avaient qu'une connaissance confuse du théâtre et de l'art des vers, se sont souvent étonnés du peu de succès de la tragédie d'*Atrée*. Ils ont cru que la délicatesse de nos dames s'effrayait trop de voir présenter à Thyeste une coupe remplie du sang de son fils. Ils se sont trompés. Ce sang, qu'on ne voyait pas, ne pouvait effaroucher les yeux; et l'action de Cléopatre, dans *Rodogune*, est plus criminelle et plus atroce que celle d'Atrée. Cependant on la voit avec un plaisir mêlé d'horreur. Le grand défaut d'*Atrée* est qu'on ne peut s'intéresser à la vengeance raffinée d'une injure faite il y a vingt ans. On peut exercer une vengeance exécrable dans les premiers mouvements d'une juste colère; mais élever le fils d'un adultère sous le nom de son propre fils, pour le faire manger en ragoût à son véritable père, quand cet enfant sera majeur, ce n'est là qu'une horreur absurde; et quand cette horreur est mise en vers obscurs, chevillés et barbares, il est impossible aux gens de goût de la supporter. Nous ne pouvons trop souvent faire cette remarque.

« J'espère qu'elles vous satisferont encore aucunement sur le papier. »

Aucunement, vieux mot qui signifie *en quelque sorte, en partie*, et qui valait mieux que ces périphrases.

MÉDÉE,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 7. Quoi! Médée est donc morte, ami? — Non, elle vit;
Mais un objet plus beau la chasse de mon lit, etc.

Je ne ferai sur ce début qu'une seule remarque, qui pourra servir pour plusieurs autres occasions. On voit assez que c'est là le style de la comédie; on n'écrivait point alors autrement les tragédies. Les bornes qui distinguent la familiarité bourgeoise et la noble simplicité, n'étaient point encore posées. Corneille fut le premier qui eut de l'élévation dans le style comme dans les sentiments. On en voit déjà plu-

sieurs exemples dans cette pièce. Il y a de la justice à lui tenir compte du sublime qu'on y trouve quelquefois, et à n'accuser que son siècle de ce style comique, négligé et vicieux, qui déshonorait la scène tragique. Je n'insiste point sur la *meilleure saison*, sur les *mille et mille malheurs*, sur le Jason *sans conscience*, sur Créuse *possédée autant vaut*, sur une flamme *accommodée au bien des affaires*. C'était le malheureux style d'une nation qui ne savait pas encore parler. Et cela même fait voir quelle obligation nous avons au grand Corneille de s'être tiré, dans ses beaux morceaux, de cette fange où son siècle l'avait plongé, et d'avoir seul appris à ses contemporains l'art si longtemps inconnu de bien penser et de bien s'exprimer.

V. 35. Et depuis, à Colchos, que fit votre Jason :
Que cajoler Médée et gagner la toison

On doit dire ici un mot de cette fameuse toison d'or. La Colchide, pays de Médée, est la Mingrélie, pays barbare, toujours habitée par des barbares, où l'on pouvait faire un commerce de fourrures assez avantageux. Les Grecs entreprirent ce voyage par le Pont-Euxin, qui est très-périlleux; et ce péril donna de la célébrité à l'entreprise : c'est là l'origine de toutes ces fables absurdes qui eurent cours dans l'Occident. Il n'y avait alors d'autre histoire que des fables.

V. 43. Et j'ai trouvé l'adresse, en lui faisant la cour,
De relever mon sort sur les ailes d'Amour.

Ce vers est un exemple de ce mauvais goût qui régnait alors chez toutes les nations de l'Europe. Les métaphores outrées, les comparaisons fausses, étaient les seuls ornements qu'on employât; on croyait avoir surpassé Virgile et le Tasse, quand on faisait voler un sort sur les ailes de l'Amour. Dryden comparait Antoine à un aigle qui portait sur ses ailes un roitelet, lequel alors s'élevait au-dessus de l'aigle; et ce roitelet, c'était l'empereur Auguste. Les beautés vraies étaient partout ignorées. On a reproché depuis à quelques auteurs de courir après l'esprit. En effet, c'est un défaut insupportable de chercher des épigrammes quand il faut donner de la sensibilité à ses personnages; il est ridicule de montrer ainsi l'auteur quand le héros seul doit paraître au naturel; mais ce défaut puéril était bien plus commun du temps de Corneille que du nôtre. La pièce de *Clitandre*, qui précéda *Médée*, est remplie de pointes; un amant qui a été blessé en défendant sa maîtresse, apostrophe ses blessures, et leur dit[1] :

Blessures, hâtez-vous d'élargir vos canaux.
Ah! pour l'être trop peu, blessures trop cruelles,
De peur de m'obliger vous n'êtes point mortelles.

Tel était le malheureux goût de ce temps-là.

1. Acte I, scène IX. (Éd.)

V. 73. Les sœurs crient miracle.

J'ai remarqué que parmi les étrangers qui s'exercent quelquefois à faire des vers français, et parmi plusieurs provinciaux qui commencent, il s'en trouve toujours qui font *crient*, *plient*, *croient*, etc., de deux syllabes. Ces mots n'en valent jamais qu'une seule, et ne peuvent être employés qu'à la fin d'un vers. Corneille fit souvent cette faute dans ses premières pièces; et c'est ce qui établit ce mauvais usage dans nos provinces.

V. 87. Et l'amour paternel qui fait agir leurs bras,
Croirait commettre un crime à n'en commettre pas.

Ce morceau est imité du septième livre des *Métamorphoses*[1].

His, ut quæque pia est, hortátibus impia prima est;
Et, ne sit scelerata, facit scelus : haud tamen ictus
Ulla suos spectare potest, oculosque reflectunt.

Remarquez que Corneille fut le premier qui sut transporter sur la scène française les beautés des auteurs grecs et latins.

V. 158. .... Adieu; l'amour vous presse
Et je serois marry qu'un soin officieux
Vous fit perdre pour moi des temps si précieux

Le lecteur judicieux s'aperçoit, sans doute, combien la plupart des expressions sont impropres ou familières dans cette scène. Nous demandons grâce pour cette première tragédie. Nous tâcherons de ne faire des réflexions utiles que sur les pièces qui le sont elles-mêmes par les grands exemples qu'on y trouve de tous les genres de beautés.

SCÈNE II.

V. 1. Depuis que mon esprit est capable de flamme,
Jamais un trouble égal n'a confondu mon âme.

Cette scène, où Jason débute par dire que son esprit est capable de flamme, est entièrement inutile. Et ces scènes, qui ne sont que de liaison, jettent un peu de froid dans nos meilleures tragédies, qui ne sont point soutenues par le grand appareil du théâtre grec, par la magnificence des chœurs, et qui ne sont que des dialogues sur des planches.

SCÈNE III.

V. 19. Vous le saurez après, je ne veux rien pour rien.

On sent assez que ce vers est plus fait pour la farce que pour la tragédie. Mais nous n'insistons pas sur les fautes de style et de langage.

1. Ovide, *Métam.*, VII, 340-42. (ÉD.)

SCÈNE IV

V. 1. Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux, garants de la foi que Jason m'a donnée, etc.

Voici des vers qui annoncent Corneille. Ce monologue est tout entier imité de celui de Sénèque le tragique[1]:

Dii conjugales, tuque genialis tori
Lucina custos....

Rien n'est plus difficile que de traduire les vers latins et grecs en vers français rimés. On est presque toujours obligé de dire en deux lignes ce que les anciens ont dit en une. Il y a très-peu de rimes dans le style noble, comme je le remarque ailleurs; et nous avons même beaucoup de mots auxquels on ne peut rimer : aussi le poëte est rarement le maître de ses expressions. J'ose affirmer qu'il n'est point de langue dans laquelle la versification ait plus d'entraves.

V. 6. Et m'aidez à venger cette commune injure,

n'appartient qu'à Corneille. Racine a imité ce vers dans Phèdre[2] :

Déesse, venge-toi; nos causes sont pareilles.

Mais, dans Corneille, il n'est qu'une beauté de poésie; dans Racine, il est une beauté de sentiment. Ce monologue pourrait aujourd'hui paraître une amplification, une déclamation de rhétorique : il est pourtant bien moins chargé de ce défaut que la scène de Sénèque.

V. 31. Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits?
M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits? etc.

Ces vers sont dignes de la vraie tragédie, et Corneille n'en a guère fait de plus beaux. Si, au lieu d'être noyés dans un long monologue inutile, ils étaient placés dans un dialogue vif et touchant, ils feraient le plus grand effet.

Ces monologues furent très-longtemps à la mode. Les comédiens les faisaient ronfler avec une emphase ridicule; ils les exigeaient des auteurs, qui leur vendaient leurs pièces; et une comédienne qui n'aurait point eu de monologue dans son rôle, n'aurait pas voulu le réciter. Voilà comme le théâtre, relevé par Corneille, commença parmi nous. Des farceurs ampoulés représentaient, dans des jeux de paume, ces mascarades rimées qu'ils achetaient dix écus : les Athéniens en usaient autrement.

V. 37. Lui font-ils présumer mon audace épuisée?

Le vers de Sénèque[3],

Adeone credit omne consumptum nefas?

paraît bien plus fort.

1. *Médée*, I, I. (Éd.) — 2. Acte III, I. (Éd.) — 3. *Médée*, II, 122. (Éd.)

V. 61. Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race,
Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place.

Cette prière au soleil, son père, est encore toute de Sénèque, et devait faire plus d'effet sur les peuples qui mettaient le soleil au rang des dieux, que sur nous qui n'admettons pas cette mythologie.

SCÈNE V.

V. 11. Quoi! madame, est-ce ainsi qu'il faut dissimuler?
Et faut-il perdre ainsi des menaces en l'air?

J'ai déjà dit [1] que je ne ferais aucune remarque sur le style de cette tragédie, qui est vicieux presque d'un bout à l'autre. J'observerai seulement ici, à propos de ces rimes *dissimuler* et *en l'air*, qu'alors on prononçait *dissimulair* pour rimer à *l'air*. J'ajouterai qu'on a été longtemps dans le préjugé que la rime doit être pour les yeux. C'est pour cette raison qu'on faisait rimer *cher* à *bûcher*. Il est indubitable que la rime n'a été inventée que pour l'oreille. C'est le retour des mêmes sons, ou des sons à peu près semblables qu'on demande, et non pas le retour des mêmes lettres. On fait rimer *abhorre*, qui a deux *rr*, avec *encore* qui n'en a qu'une : par la même raison *terre* peut rimer à *père*; mais *je me hâte* ne peut rimer avec *je me flatte*, parce que *flatte* est bref, et *hâte* est long.

V. 41. Cette lâche ennemie a peur des grands courages, etc.

Cela est imité de Sénèque, et enchérit encore sur le mauvais goût de l'original : *Fortuna fortes metuit, ignavos premit* [2]. Corneille appelle la Fortune *lâche*. Toutes les tragédies qui précédèrent sa *Médée* sont remplies d'exemples de ce faux bel esprit. Ces puérilités furent si longtemps en vogue, que l'abbé Cotin, du temps même de Boileau et de Molière, donna à la fièvre l'épithète d'*ingrate;* cette ingrate de fièvre qui attaquait insolemment le beau corps de Mlle de Guise, où elle était si bien logée.

V. 48. Dans un si grand revers que vous reste-t-il? — Moi.
Moi, dis-je, et c'est assez.

Ce *moi* est célèbre. C'est le *Medea superest* de Sénèque [3]; ce qui suit est encore une traduction de Sénèque; mais dans l'original et dans la traduction, ces vers affaiblissent la grande idée que donne, *moi, dis-je, et c'est assez*. Tout ce qui explique un grand sentiment, l'énerve. On demande si le *Medea superest* est sublime? Je répondrai à cette question, que ce serait en effet un sentiment sublime, si ce *moi* exprimait de la grandeur de courage. Par exemple, si lorsque Horatius Coclès défendit seul un pont contre une armée, on lui eût demandé : « Que vous reste-t-il? » et qu'il eût répondu : *Moi*, c'eût été du véritable sublime : mais ici il ne signifie que le pouvoir de la magie; et, puisque Médée

1. Page 7. (ÉD.) — 2. Acte II, vers 159. (ÉD.) — 3. Acte II, vers 166. (ÉD.)

dispose des éléments, il n'est pas étonnant qu'elle puisse seule et sans autre secours se venger de tous ses ennemis.

ACTE II.

SCÈNE II.

V. 12. Ah! l'innocence même, et la même candeur! etc.

C'est dans la scène de Sénèque, qui a servi de modèle à celle-ci, qu'on trouve ce beau vers[1] :

Si judicas, cognosce; si regnas, jube.

N'es-tu que roi? commande. Es-tu juge? examine.

C'est dommage que Corneille n'ait pas traduit ce vers; il l'aurait bien mieux rendu.

« Ah! l'innocence même, et la même candeur! »

Quæ causa pellat innocens mulier rogat.

Cette ironie est, comme on voit, de Sénèque[2]. La figure de l'ironie tient presque toujours du comique; car l'ironie n'est autre chose qu'une raillerie. L'éloquence souffre cette figure en prose. Démosthène et Cicéron l'emploient quelquefois. Homère et Virgile n'ont pas dédaigné même de s'en servir dans l'épopée : mais dans la tragédie il faut l'employer sobrement; il faut qu'elle soit nécessaire; il faut que le personnage se trouve dans des circonstances où il ne puisse s'expliquer autrement, où il soit obligé de cacher sa douleur, et de feindre d'applaudir à ce qu'il déteste.

Racine fait parler ironiquement Axiane à Taxile, quand elle lui dit :

.... Approche, puissant roi,
Grand monarque de l'Inde, on parle ici de toi[3].

Il met aussi quelques ironies dans la bouche d'Hermione; mais, dans ses autres tragédies, il ne se sert plus de cette figure. Remarquez, en général, que l'ironie ne convient point aux passions : elle ne peut aller au cœur, elle sèche les larmes. Il y a une autre espèce d'ironie qui est un retour sur soi-même, et qui exprime parfaitement l'excès du malheur. C'est ainsi qu'Oreste dit dans l'*Andromaque : Oui, je te loue, ô ciel, de ta persévérance.* C'est ainsi que Guatimozin disait au milieu des flammes : *Et moi suis-je sur un lit de roses?* Cette figure est très-noble et très-tragique dans Oreste, et dans Guatimozin elle est sublime. Observez que toutes les scènes semblables à celle-ci sont toujours froides; il convient rarement au tragique de parler longtemps du passé. Ce poëme est *natum rebus agendis*[4]; ce doit être une action.

1. Acte II, vers 194. (Éd.) — 2. Acte II, vers 193. (Éd.)
3. *Alexandre*, IV, III. (Éd.) — 4. Horace, *Art poét.*, 82. (Éd).

V. 85. Vous voulez qu'on l'honore, et que, de deux complices,
L'un ait votre couronne, et l'autre des supplices.

Ille crucem sceleris pretium tulit, hic diadema[1]

V. 133......... Soldats, remettez-la chez elle.

Si Médée est une magicienne aussi puissante qu'on le dit, et que Créon même le croit, comment ne craint-il pas de l'offenser, et comment même peut-il disposer d'elle? c'est là une étrange contradiction que l'antiquité grecque s'est permise. Les illusions de l'antiquité ont été adoptées par nous; les juges ont osé juger des sorciers; mais il s'était répandu une opinion aussi ridicule que celle de la magie même, et qui lui servait de correctif, c'était que les magiciens perdaient tout leur pouvoir dès qu'ils étaient entre les mains de la justice. L'Arioste et le Tasse son heureux imitateur prirent un tour plus heureux; ils feignirent que les enchantements pouvaient être détruits par d'autres enchantements; cela seul mettait de la vraisemblance dans ces fables qui, par elles-mêmes, n'en ont aucune. Arioste, tout fécond qu'il était, avait appris cet art d'Homère; il est vrai que son Alcine est prodigieusement supérieure à la Circé de l'Odyssée; mais enfin Homère est le premier qui paraît avoir imaginé des préservatifs contre le pouvoir de la magie, et qui par là mit quelque raison dans des choses qui n'en avaient pas.

SCÈNE III.

V. 5. Et le sacré respect de ma condition
En a-t-il arraché quelque soumission?

Il est bien ici question du sacré respect qu'on doit à la condition de ce Créon, qui, d'ailleurs, joue dans cette pièce un rôle trop froid!

SCÈNE IV

V. 3. Nous n'avons désormais que craindre de sa part.

Nous n'avons que craindre est un barbarisme. Cette pièce en a beaucoup; mais, encore une fois, c'est la première de Corneille.

V. 24. Je voudrais pour tout autre un peu de raillerie;
Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie.

Ces vers montrent qu'en effet on mêlait alors le comique au tragique. Ce mauvais goût était établi dans presque toute l'Europe, comme on le remarque ailleurs.

SCÈNE V.

V. 25. La robe de Médée a donné dans mes yeux.

La robe de Médée, qui a donné dans les yeux de Créuse, et la des-

1. Juvénal, sat. XIII, 105. (Éd.)

cription de cette robe ne seraient pas souffertes aujourd'hui; et la réponse de Jason n'est pas moins petite que la demande

SCÈNE VI.

V. 23. Souvent je ne sais quoi, qu'on ne peut exprimer,
Nous surprend, nous emporte et nous force d'aimer.

Voilà le germe de ces vers, qu'on applaudit autrefois dans *Rodogune*[1] :

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies
Dont, par le doux rapport, les âmes assorties, etc.

C'est au lecteur judicieux à décider lequel vaut le mieux de ces deux morceaux. Il décidera peut-être que de telles maximes sont plus convenables à la haute comédie, et que les maximes détachées ne valent pas un sentiment. Cette même idée se retrouve dans la *Suite du Menteur*[2], et elle y est mieux placée.

SCÈNE VII.

ÆGÉE, *seul.*

Il est inutile de remarquer combien le rôle d'Ægée est froid et insipide. Une pièce de théâtre est *une expérience sur le cœur humain.* Quel ressort remuera l'âme des l'hommes? Ce ne sera pas un vieillard amoureux et méprisé, qu'on met en prison et qu'une sorcière délivre. Tout personnage principal doit inspirer un degré d'intérêt; c'est une des règles inviolables : elles sont toutes fondées sur la nature. On a déjà averti qu'on ne reprend pas les fautes de détail.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 1. Malheureux instrument du malheur qui nous presse,
Que j'ai pitié de toi, déplorable princesse!

C'est ici un grand exemple de l'abus des monologues. Une suivante qui vient parler toute seule du pouvoir de sa maîtresse est d'un grand ridicule. Cette faute, de faire dire ce qui arrivera par un acteur qui parle seul, et qu'on introduit sans raison, était très-commune sur les théâtres grecs et latins : ils suivaient cet usage parce qu'il est facile. Mais on devait dire aux Ménandre, aux Aristophane, aux Plaute : « Surmontez la difficulté; instruisez-nous du fait, sans avoir l'air de nous instruire : amenez sur le théâtre des personnages nécessaires qui aient des raisons de se parler; qu'ils m'expliquent tout, sans jamais s'adres-

1. Acte I, scène VII. (ÉD.) — 2. Acte IV, scène I. (ÉD.)

ser à moi; que je les voie agir et dialoguer; sinon vous êtes dans l'enfance de l'art. »

SCÈNE II.

V. 31. Pour montrer, sans les voir, son courage apaisé,
Je te dirai, Nérine, un moyen fort aisé, etc.

Convenons que ce n'est pas un trop bon moyen d'apaiser une femme et une mère que de lui arracher ses enfants, et de lui prendre ses habits. Cette invention de comédie produit une catastrophe horrible; mais ce contraste même d'une intrigue faible et basse, avec un dénoûment épouvantable, forme une bigarrure qui révolte tous les esprits cultivés.

SCÈNE III.

V. 1. Ne fuyez pas, Jason, de ces funestes lieux;
C'est à moi d'en partir : recevez mes adieux, etc.

Cette scène est toute de Sénèque[1] :

Fugimus, Jason; fugimus : hoc non est novum,
Mutare sedes. Causa fugiendi nova est, etc.
Ad quos remittis, Phasin et Colchos petam? etc.

Il y a, dans ce couplet, de très-beaux vers qui annonçaient déjà Corneille. C'est en ce sens, et c'est dans ces morceaux détachés qu'on peut dire, avec Fontenelle, que Corneille s'éleva jusqu'à *Médée.*

V. 85. Oui, je te les reproche, et, de plus.... — Quels forfaits?
— La trahison, le meurtre, et tous ceux que j'ai faits.

Médée dit, dans Sénèque : *Quodcumque feci*[2].

V. 90. Celui-là fait le crime à qui le crime sert.
Tua illa, tua sunt illa : cui prodest scelus
Is fecit[3].

V. 141. Je t'aime encor, Jason, malgré ta lâcheté,

n'est point imité de Sénèque; et Racine, en cet endroit, s'est rencontré avec Corneille, quand il fait dire à Roxane :

Écoutez, Bajazet, je sens que je vous aime[4], etc.

La situation et la passion amènent souvent des sentiments et des expressions qui se ressemblent, sans qu'elles soient imitées; mais quelle différence entre Roxane et Médée! Le rôle de Médée est l'essai d'un génie vigoureux et sans art qui, en vain, fait déjà quelques efforts contre la barbarie qui enveloppe son siècle; et le rôle de Roxane est le chef-d'œuvre de l'esprit et du goût dans un temps plus heureux : l'une

1. Acte III, vers 447. (Éd.) — 2. Acte III, vers 498. (Éd.) — 3. *Id.*, vers 500. (Éd.)
4. Racine, *Bajazet*, II, I. (Éd.)

est une statue grossière de l'ancienne Égypte, l'autre est une statue de Phidias.

V. 150. Que je t'aime, et te baise en ces petits portraits! etc.

On sent assez que le mot *baise* ne serait pas souffert aujourd'hui; mais il y a une réflexion plus importante à faire : Médée conçoit une vengeance horrible, et qui retombe sur elle-même. Pour y parvenir, elle a recours à la plus indigne fourberie : elle devient alors exécrable aux spectateurs; elle attirerait la pitié, si elle égorgeait ses enfants dans un moment de désespoir et de démence. C'est une loi du théâtre qui ne souffre guère d'exception : ne commettez jamais de grands crimes que quand de grandes passions en diminueront l'atrocité, et vous attireront même quelque compassion des spectateurs. Cléopatre, à la vérité, dans la tragédie de *Rodogune*, ne s'attire nulle compassion; mais songez que, si elle n'était pas possédée de la passion forcenée de régner, on ne la pourrait pas souffrir, et que, si elle n'était pas punie, la pièce ne pourrait être jouée.

SCÈNE IV.

V. 1. . . . . Il est en ta puissance
D'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance.
Je la saurai graver en tes esprits glacés,
Par des coups trop profonds pour en être effacés.

Cette idée détestable de tuer ses propres enfants pour se venger de leur père, idée un peu soudaine, et qui ne laisse voir que l'atrocité d'une vengeance révoltante, sans qu'elle soit ici combattue par les moindres remords, est encore prise de Sénèque, dont Corneille a imité les beautés et les défauts.

ACTE IV.

SCÈNE II.

V. 1. Le charme est achevé; tu peux entrer, Nérine.

Dans la tragédie de *Macbeth*, qu'on regarde comme un chef-d'œuvre de Shakspeare, trois sorcières font leurs enchantements sur le théâtre : elles arrivent, au milieu des éclairs et du tonnerre, avec un grand chaudron dans lequel elles font bouillir des herbes. *Le chat a miaulé trois fois*, disent-elles, *il est temps*, *il est temps;* elles jettent un crapaud dans le chaudron, et apostrophent le crapaud en criant en refrain : *Double*, *double*, *chaudron*, *trouble*, *que le feu brûle*, *que l'eau bouille*, *double*, *double!* Cela vaut bien les serpents qui sont venus d'Afrique en un moment, et ces herbes que Médée a cueillies le pied nu, en faisant pâlir la lune, et ce plumage noir d'une harpie. Ces puérilités ne seraient pas admises aujourd'hui.

C'est à l'Opéra, c'est à ce spectacle consacré aux fables que ces en-

chantements conviennent, et c'est là qu'ils ont été le mieux traités. Voyez dans Quinault[1], supérieur en ce genre :

Esprits malheureux et jaloux,
Qui ne pouvez souffrir la vertu qu'avec peine,
Vous, dont la fureur inhumaine,
Dans les maux qu'elle fait, trouve un plaisir si doux,
Démons, préparez-vous
A seconder ma haine;
Démons, préparez-vous
A servir mon courroux.

Voyez, en un autre endroit, ce morceau encore plus fort que chante Médée[2] :

Sortez, ombres, sortez de la nuit éternelle;
Voyez le jour pour le troubler;
Hâtez-vous d'obéir, quand ma voix vous appelle.
Que l'affreux désespoir, que la rage cruelle
Prennent soin de vous rassembler:
Sortez, ombres, sortez de la nuit éternelle;
Venez, peuple infernal, venez;
Avancez, malheureux coupables,
Soyez aujourd'hui déchaînés;
Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés :
Ne soyez pas seuls misérables....
Ma rivale m'expose à des maux effroyables;
Qu'elle ait part aux tourments qui vous sont destinés.
Tous les enfers impitoyables
Auront peine à former des horreurs comparables
Aux troubles qu'elle m'a donnés.
Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés :
Ne soyons pas seuls misérables....

Ce seul couplet vaut mieux, peut-être, que toute la *Médée* de Sénèque, de Corneille et de Longepierre, parce qu'il est fort et naturel, harmonieux et sublime. Observons que c'est là ce Quinault que Boileau affectait de mépriser, et apprenons à être justes.

V. 80. Avant que sur Créuse ils agiraient sur moi.

Cette suivante, qui craint la brûlure, et qui refuse de porter la robe, est très-comique, et fournirait de bonnes plaisanteries. Il était fort aisé d'envoyer la robe par un domestique qui ne fût pas instruit du poison qu'elle renfermait.

SCÈNE III.

V. 1. Nous devons bien chérir cette valeur parfaite, etc.

1. *Amadis*, II, III. (ED.) — 2. Quinault, *Thésée*, III, VII. (ED.)

On voit combien Pollux est inutile à la pièce; Corneille l'appelle un personnage protatique.

SCÈNE IV.

V. 20. J'eus toujours pour suspects les dons des ennemis.

Ce vers est la traduction de ce beau vers de Virgile :

. . . . Timeo Danaos, et dona ferentes[1],

et Virgile lui-même a pris ce vers d'Homère mot à mot. Quand on imite de tels vers, qui sont devenus proverbes, il faut tâcher que nos imitations deviennent aussi proverbes dans notre langue; on n'y peut réussir que par des mots harmonieux à retenir : *pour suspects les dons* est trop rude; on doit éviter les consonnes qui se heurtent : c'est le mélange heureux des voyelles et des consonnes qui fait le charme de la versification.

SCÈNE V.

ÆGÉE, *en prison.*

V. 1. Demeure affreuse des coupables, etc.

Rotrou avait mis les stances à la mode. Corneille, qui les employa, les condamne lui-même dans ses réflexions sur la tragédie. Elles ont quelque rapport à ces odes que chantaient les chœurs entre les scènes sur le théâtre grec. Les Romains les imitèrent : il me semble que c'était l'enfance de l'art. Il était bien plus aisé d'insérer ces inutiles déclamations entre neuf ou dix scènes qui composaient une tragédie, que de trouver dans son sujet même de quoi animer toujours le théâtre, et de soutenir une longue intrigue toujours intéressante. Lorsque notre théâtre commença à sortir de la barbarie, et de l'asservissement aux usages anciens, pire encore que la barbarie, on substitua à ces odes des chœurs qu'on voit dans Garnier, dans Jodelle et dans Baïf, des stances que les personnages récitaient. Cette mode a duré cent années; le dernier exemple que nous ayons des stances est dans *la Thébaïde*. Racine se corrigea bientôt de ce défaut; il sentit que cette mesure, différente de la mesure employée dans la pièce, n'était pas naturelle; que les personnages ne devaient pas changer le langage convenu; qu'ils devenaient poëtes mal à propos.

V. 37. Amour, contre Jason tourne ton trait fatal,
Au pouvoir de tes dards je remets ma vengeance;
Atterre son orgueil, et montre ta puissance
A perdre également l'un et l'autre rival.

Quand même ces stances ennuyeuses et mal écrites auraient été aussi bonnes que la meilleure ode d'Horace, elles ne feraient aucun effet, parce qu'elles sont dans la bouche d'un vieillard ridicule, amoureux comme un vieillard de comédie. Ce n'est pas assez au théâtre qu'une

1. *Énéide*, II, 49. (ÉD.)

scène soit belle par elle-même, il faut qu'elle soit belle dans la place où elle est.

SCÈNE VI.

V. 75. Un fantôme pareil et de taille et de face,
Tandis que vous fuirez, remplira votre place.

On voit assez que ce *fantôme pareil et de taille et de face*, et cet anneau enchanté, et ces coups de baguette, ne sont point admissibles dans la tragédie.

ACTE V.

SCÈNE I

V. 1. Ah! déplorable prince! ah! fortune cruelle
Que je porte à Jason une triste nouvelle!

Ce Theudas qu'on ne connaît point, qu'on n'attend point, et qui ne vient là que pour être pétrifié d'un coup de baguette, ressemble trop à la farce d'Arlequin magicien.

SCÈNE III.

V. 11. Quoi! vous continuez, canailles infidèles! etc.

Voilà la seule fois où l'on a vu le mot de *canailles* dans une tragédie. Fontenelle dit que Corneille s'éleva jusqu'à *Médée;* il pouvait dire que, dans tous ces endroits, il s'abaissa jusqu'à *Médée.*

Mais il y a bien pis; c'est que toutes ces lamentations de Créon et de Créuse ne touchent point. Comment se peut-il faire que le spectacle d'un père et d'une fille, mourants d'une mort affreuse, soit si froid? C'est que ce spectacle est une partie de la catastrophe : il fallait donc qu'elle fût courte.

SCÈNE VII.

V. 1. Lâche, ton désespoir encore en délibère?

Chose étrange : Médée trouve ici le secret d'être froide en égorgeant ses enfants! C'est qu'après la mort de Créon et de Créuse, ce parricide n'est qu'un surcroît de vengeance, une seconde catastrophe, une barbarie inutile.

V. 2. Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats.

On ne relèvera pas ici l'expression très-vicieuse, *de ces petits ingrats*, parce qu'on n'en relève aucune. Le plus capital de tous les défauts dans la tragédie, est de faire commettre de ces crimes qui révoltent la nature, sans donner au criminel des remords aussi grands que son attentat, sans agiter son âme par des combats touchants et terribles, comme on l'a déjà insinué. Médée, après avoir tué ses deux enfants, au lieu de se venger de son mari, qui seul est coupable, s'en va en le raillant.

V. 13. Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtresse.

Lorsqu'à ces crimes commis de sang-froid on joint une telle raillerie, c'est le comble de l'atrocité dégoûtante. Il fallait, par un coup de l'art, intéresser pour Médée, s'il était possible : c'eût été l'effort du génie. Le Tasse intéresse pour Armide, qui est magicienne comme Médée, et qui, comme elle, est abandonnée de son amant. Et lorsque Quinault fait paraître Médée, il lui fait dire ces beaux vers :

Le destin de Médée est d'être criminelle,
Mais son cœur était fait pour aimer la vertu.

Au reste, il ne sera pas inutile de dire ici aux lecteurs qui ne savent pas le latin, ou qui n'en lisent guère, que c'est dans la *Médée* de Sénèque qu'on trouve cette fameuse prophétie, qu'un jour l'Amérique sera découverte, *venient annis secula seris*. Il y en a une dans le Dante encore plus circonstanciée et plus clairement exprimée; c'est touchant la découverte des étoiles du pôle antarctique. Il suffirait de ces deux exemples pour prouver que les poëtes méritent en effet le nom de prophètes, *vates*. Jamais, en effet, il n'y eut de prédiction mieux accomplie. Si Sénèque avait, en effet, eu l'Amérique en vue, tout l'art qu'on attribue à *Médée* n'aurait pas approché du sien.

SCÈNE DERNIÈRE.

V. 1. O dieux ! ce char volant, disparu dans la nue,
La dérobe à sa peine aussi bien qu'à ma vue, etc.

Voilà encore un monologue plus froid que tout le reste ; rien n'est plus insipide que de longues horreurs.

EXAMEN DE MÉDÉE,

PAR CORNEILLE.

« Cette tragédie a été traitée en grec par Euripide, et en latin par Sénèque, etc. » Les amateurs du théâtre qui liront cet examen et les suivants, s'apercevront assez que Corneille raisonnait plus qu'il ne sentait; au lieu que Racine sentait plus qu'il ne raisonnait : et au théâtre il faut sentir.

Corneille, dans ses réflexions sur *Médée*, ne touche aucun des points essentiels, qui sont les personnages inutiles, les longueurs, les froides déclamations, le mauvais style, et le comique mêlé à l'horreur.

REMARQUES SUR LE CID,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1636.

Préface du commentateur. — Lorsque Corneille donna *le Cid*, les Espagnols avaient sur tous les théâtres de l'Europe la même influence que dans les affaires publiques; leur goût dominait ainsi que leur politique; et même en Italie, leurs comédies ou leurs tragi-comédies obtenaient la préférence chez une nation qui avait l'*Aminte* et le *Pastor fido*, et qui, étant la première qui eût cultivé les arts, semblait plutôt faite pour donner des lois à la littérature que pour en recevoir.

Il est vrai que dans presque toutes ces tragédies espagnoles il y avait toujours quelques scènes de bouffonneries. Cet usage infecta l'Angleterre. Il n'y a guère de tragédie de Shakspeare où l'on ne trouve des plaisanteries d'hommes grossiers à côté du sublime des héros. A quoi attribuer une mode si extravagante et si honteuse pour l'esprit humain, qu'à la coutume des princes mêmes, qui entretenaient toujours des bouffons auprès d'eux? coutume digne de barbares qui sentaient le besoin des plaisirs de l'esprit, et qui étaient incapables d'en avoir; coutume même qui a duré jusqu'à nos temps, lorsqu'on en reconnaissait la turpitude. Jamais ce vice n'avilit la scène française; il se glissa seulement dans nos premiers opéras, qui, n'étant pas des ouvrages réguliers, semblaient permettre cette indécence; mais bientôt l'élégant Quinault purgea l'opéra de cette bassesse.

Quoi qu'il en soit, on se piquait alors de savoir l'espagnol, comme on se fait honneur aujourd'hui de parler français. C'était la langue des cours de Vienne, de Bavière, de Bruxelles, de Naples et de Milan : la Ligue l'avait introduite en France, et le mariage de Louis XIII avec la fille de Philippe III avait tellement mis l'espagnol à la mode, qu'il était alors presque honteux aux gens de lettres de l'ignorer. La plupart de nos comédies étaient imitées du théâtre de Madrid.

Un secrétaire de la reine Marie de Médicis, nommé Chalons, retiré à Rouen dans sa vieillesse, conseilla à Corneille d'apprendre l'espagnol, et lui proposa d'aborder le sujet du *Cid*. L'Espagne avait deux tragédies du *Cid* : l'une de Diamante, intitulée *el Honrador de su padre*, qui était la plus ancienne; l'autre, *el Cid*, de Guillem de Castro, qui était la plus en vogue : on voyait dans toutes les deux une infante amoureuse du *Cid*, et un bouffon, appelé le valet gracieux, personnages également ridicules; mais tous les sentiments généreux et tendres dont Corneille a fait un si bel usage sont dans ces deux originaux.

Je n'avais pu encore déterrer le *Cid* de Diamante, quand je donnai la première édition des *Commentaires sur Corneille;* je marquerai dans celle-ci les principaux endroits qu'il traduisit de cet auteur espagnol.

C'est une chose, à mon avis, très-remarquable que, depuis la renaissance des lettres en Europe, depuis que le théâtre était cultivé, on n'eût encore rien produit de véritablement intéressant sur la scène, et qui fît verser des larmes, si on en excepte quelques scènes attendrissantes du *Pastor fido* et du *Cid* espagnol. Les pièces italiennes du XVI[e] siècle étaient de belles déclamations imitées du grec; mais les déclamations ne touchent point le cœur. Les pièces espagnoles étaient des tissus d'aventures incroyables; les Anglais avaient encore pris ce goût. On n'avait point su encore parler au cœur chez aucune nation. Cinq ou six endroits très-touchants, mais noyés dans la foule des irrégularités de Guillem de Castro, furent sentis par Corneille, comme on découvre un sentier couvert de ronces et d'épines.

Il sut faire du *Cid* espagnol une pièce moins irrégulière et non moins touchante. Le sujet du *Cid* est le mariage de Rodrigue avec Chimène. Ce mariage est un point d'histoire presque aussi célèbre en Espagne que celui d'Andromaque avec Pyrrhus chez les Grecs; et c'était en cela même que consistait une grande partie de l'intérêt de la pièce. L'authenticité de l'histoire rendait tolérable aux spectateurs un dénoûment qu'il n'aurait pas été peut-être permis de feindre; et l'amour de Chimène, qui eût été odieux s'il n'avait commencé qu'après la mort de son père, devenait aussi touchant qu'excusable, puisqu'elle aimait déjà Rodrigue avant cette mort, et par l'ordre de son père même.

On ne connaissait point encore, avant *le Cid* de Corneille, ce combat des passions qui déchire le cœur, et devant lequel toutes les autres beautés de l'art ne sont que des beautés inanimées. On sait quel succès eut *le Cid*, et quel enthousiasme il produisit dans la nation. On sait aussi les contradictions et les dégoûts qu'essuya Corneille.

Il était, comme on sait, un des cinq auteurs qui travaillaient aux pièces du cardinal de Richelieu. Ces cinq auteurs étaient Rotrou, L'Estoile, Colletet, Boisrobert et Corneille, admis le dernier dans cette société. Il n'avait trouvé d'amitié et d'estime que dans Rotrou, qui sentait son mérite; les autres n'en avaient pas assez pour lui rendre justice. Scudéri écrivait contre lui avec le fiel de la jalousie humiliée, et avec le ton de la supériorité. Un Claveret, qui avait fait une comédie intitulée *la Place Royale*, sur le même sujet que Corneille, se répandit en invectives grossières. Mairet lui-même s'avilit jusqu'à écrire contre Corneille, avec la même amertume. Mais ce qui l'affligea, et ce qui pouvait priver la France des chefs-d'œuvre dont il l'enrichit depuis, ce fut de voir le cardinal, son protecteur, se mettre avec chaleur à la tête de tous ses ennemis.

Le cardinal, à la fin de 1635, un an avant les représentations du *Cid*, avait donné dans le Palais-Cardinal, aujourd'hui le Palais-Royal, la *Comédie des Tuileries*, dont il avait arrangé lui-même toutes les scènes. Corneille, plus docile à son génie que souple aux volontés d'un premier ministre, crut devoir changer quelque chose dans le troisième acte qui lui fut confié. Cette liberté estimable fut envenimée par deux de ses confrères, et déplut beaucoup au cardinal, qui lui dit

qu'il fallait avoir un esprit de suite. Il entendait par esprit de suite la soumission qui suit aveuglément les ordres d'un supérieur. Cette anecdote était fort connue chez les derniers princes de la maison de Vendôme, petits-fils de César de Vendôme, qui avait assisté à la représentation de cette pièce du cardinal.

Le premier ministre vit donc les défauts du *Cid* avec les yeux d'un homme mécontent de l'auteur, et ses yeux se fermèrent trop sur les beautés. Il était si entier dans son sentiment, que quand on lui apporta les premières esquisses du travail de l'Académie sur *le Cid*, et quand il vit que l'Académie, avec un ménagement aussi poli qu'encourageant pour les arts et pour le grand Corneille, comparait les contestations présentes à celles que *la Jérusalem délivrée* et le *Pastor fido* avaient fait naître, il mit en marge, de sa main : « L'applaudissement et le blâme du *Cid* n'est qu'entre les doctes et les ignorants, au lieu que les contestations sur les deux autres pièces ont été entre les gens d'esprit. »

Qu'il me soit permis de hasarder une réflexion. Je crois que le cardinal de Richelieu avait raison, en ne considérant que les irrégularités de la pièce, l'inutilité et l'inconvenance du rôle de l'infante, le rôle faible du roi, le rôle encore plus faible de don Sanche, et quelques autres défauts. Son grand sens lui faisait voir clairement toutes ces fautes; et c'est en quoi il me paraît plus qu'excusable.

Je ne sais s'il était possible qu'un homme occupé des intérêts de l'Europe, des factions de la France, et des intrigues plus épineuses de la cour, un cœur ulcéré par les ingratitudes, et endurci par les vengeances, sentît le charme des scènes de Rodrigue et de Chimène. Il voyait que Rodrigue avait très-grand tort d'aller chez sa maîtresse après avoir tué son père; et quand on est trop fortement choqué de voir ensemble deux personnes qu'on croit ne devoir pas se chercher, on peut n'être pas ému de ce qu'elles disent.

Je suis donc persuadé que le cardinal de Richelieu était de bonne foi. Remarquons encore que cette âme altière, qui voulait absolument que l'Académie condamnât le *Cid*, continua sa faveur à l'auteur, et que même Corneille eut le malheureux avantage de travailler, deux ans après, à *l'Aveugle de Smyrne*, tragi-comédie des cinq auteurs, dont le canevas était encore du premier ministre.

Il y a une scène de baisers dans cette pièce, et l'auteur du canevas avait reproché à Chimène un amour toujours combattu par son devoir. Il est à croire que le cardinal de Richelieu n'avait pas ordonné cette scène, et qu'il fut plus indulgent envers Colletet, qui la fit, qu'il ne l'avait été envers Corneille.

Quant au jugement que l'Académie fut obligée de prononcer entre Corneille et Scudéri, et qu'elle intitula modestement : *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, j'ose dire que jamais on ne s'est conduit avec plus de noblesse, de politesse et de prudence, et que jamais on n'a jugé avec plus de goût. Rien n'était plus noble que de rendre justice aux beautés du *Cid*, malgré la volonté décidée du maître du royaume.

La politesse avec laquelle elle reprend les défauts est égale à celle

du style; et il y eut une très-grande prudence à se conduire de façon que ni le cardinal de Richelieu, ni Corneille, ni même Scudéri, n'eurent au fond sujet de se plaindre.

Je prendrai la liberté de faire quelques notes sur le jugement de l'Académie comme sur la pièce; mais je crois devoir les prévenir ici par une seule : c'est sur ces paroles de l'Académie, *encore que le sujet du Cid ne soit pas bon*. Je crois que l'Académie entendait que le mariage, ou du moins la promesse de mariage entre le meurtrier et la fille du mort, n'est pas un bon sujet pour une pièce morale, que nos bienséances en sont blessées. Cet aveu de ce corps éclairé satisfaisait à la fois la raison et le cardinal de Richelieu, qui croyait le sujet défectueux. Mais l'Académie n'a pas prétendu que le sujet ne fût pas très-intéressant et très-tragique; et quand on songe que ce mariage est un point d'histoire célèbre, on ne peut que louer Corneille d'avoir réduit ce mariage à une simple promesse d'épouser Chimène; c'est en quoi il me semble que Corneille a observé les bienséances beaucoup plus que ne le pensaient ceux qui n'étaient pas instruits de l'histoire.

La conduite de l'Académie, composée de gens de lettres, est d'autant plus remarquable, que le déchaînement de presque tous les auteurs était plus violent; c'est une chose curieuse de voir comme il est traité dans la Lettre sous le nom d'Ariste.

« Pauvre esprit qui, voulant paraître admirable à chacun, se rend ridicule à tout le monde, et qui, le plus ingrat des hommes, n'a jamais reconnu les obligations qu'il a à Sénèque et à Guillem de Castro, à l'un desquels il est redevable de son *Cid*, et à l'autre de sa *Médée*. Il reste maintenant à parler de ses autres pièces qui peuvent passer pour farces, et dont les titres seuls faisaient rire autrefois les plus sages et les plus sérieux; il a fait voir une Mélite, la Galerie du Palais et la Place Royale; ce qui nous faisait espérer que Mondory annoncerait bientôt le cimetière de Saint-Jean, la Samaritaine, et la Place aux veaux[1]. L'humeur vile de cet auteur, et la bassesse de son âme, etc. »

On voit par cet échantillon de plus de cent brochures contre Corneille, qu'il y avait, comme aujourd'hui, un certain nombre d'hommes que le mérite d'autrui rend si furieux qu'ils ne connaissent plus ni raison ni bienséance. C'est une espèce de rage qui attaque les petits auteurs, et surtout ceux qui n'ont point eu d'éducation. Dans une pièce de vers contre lui, on fit parler ainsi Guillem de Castro :

Donc, fier de mon plumage, en corneille d'Horace,
Ne prétends plus voler plus haut que le Parnasse.
Ingrat, rends-moi mon Cid jusques au dernier mot;
Après tu connaîtras, corneille déplumée,
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

Mairet, l'auteur de la *Sophonisbe*, qui avait au moins la gloire d'a-

1. Il est vrai que ces comédies de Corneille sont très-mauvaises; mais il n'est pas moins vrai qu'elles valaient mieux que toutes celles qu'on avait faites jusqu'alors en France.

voir fait la première pièce régulière que nous eussions en France, sembla perdre cette gloire en écrivant contre Corneille des personnalités odieuses: Il faut avouer que Corneille répondit très-aigrement à tous ses ennemis. La querelle même alla si loin entre lui et Mairet, que le cardinal de Richelieu interposa entre eux son autorité. Voici ce qu'il fit écrire à Mairet par l'abbé de Boisrobert:

A Charonne, 5 octobre 1637.

« Vous lirez le reste de ma lettre comme un ordre que je vous envoie par le commandement de Son Éminence. Je ne vous cèlerai pas qu'elle s'est fait lire, avec un plaisir extrême, tout ce qui s'est fait sur le sujet du *Cid*; et particulièrement une lettre qu'elle a vue de vous lui a plu jusqu'à tel point, qu'elle lui a fait naître l'envie de voir tout le reste. Tant qu'elle n'a connu dans les écrits des uns et des autres que des contestations d'esprit agréables et des railleries innocentes, je vous avoue qu'elle a pris bonne part au divertissement; mais quand elle a reconnu que dans ces contestations naissaient enfin des injures, des outrages, et des menaces, elle a pris aussitôt la résolution d'en arrêter le cours. Pour cet effet, quoiqu'elle n'ait point vu le libelle que vous attribuez à M. Corneille, présupposant, par votre réponse, que je lui lus hier au soir, qu'il devait être l'agresseur, elle m'a commandé de lui remontrer le tort qu'il se faisait, et de lui défendre de sa part de ne plus faire de réponse, s'il ne voulait lui déplaire; mais d'ailleurs, craignant que des tacites menaces que vous lui faites, vous, ou quelqu'un de vos amis, n'en viennent aux effets, qui tireraient des suites ruineuses à l'un et à l'autre, elle m'a commandé de vous écrire que, si vous voulez avoir la continuation de ses bonnes grâces, vous mettiez toutes vos injures sous le pied, et ne vous souveniez plus que de votre ancienne amitié, que j'ai charge de renouveler sur la table de ma chambre, à Paris, quand vous serez tous rassemblés. Jusqu'ici j'ai parlé par la bouche de Son Éminence; mais, pour vous dire ingénument ce que je pense de toutes vos procédures, j'estime que vous avez suffisamment puni le pauvre M. Corneille de ses vanités, et que ses faibles défenses ne demandaient pas des armes si fortes et si pénétrantes que les vôtres : vous verrez un de ces jours son *Cid* assez malmené par les sentiments de l'Académie. »

L'Académie trompa les espérances de Boisrobert. On voit évidemment, par cette lettre, que le cardinal de Richelieu voulait humilier Corneille, mais qu'en qualité de premier ministre, il ne voulait pas qu'une dispute littéraire dégénérât en querelle personnelle.

Pour laver la France du reproche que les étrangers pourraient lui faire, que le *Cid* n'attira à son auteur que des injures et des dégoûts, je joindrai ici une partie de la lettre que le célèbre Balzac écrivait à Scudéri, en réponse à la critique du *Cid*, que Scudéri lui avait envoyée.

« Considérez néanmoins, monsieur, que toute la France entre en cause avec lui, et que peut-être il n'y a pas un des juges, dont vous

êtes convenus ensemble, qui n'ait loué ce que vous désirez qu'il condamne; de sorte que, quand vos arguments seraient invincibles, et que votre adversaire y acquiescerait, il y aurait toujours de quoi se consoler glorieusement de la perte de son procès, et vous dire que c'est quelque chose de plus d'avoir satisfait tout un royaume que d'avoir fait une pièce régulière. Il n'y a point d'architecte d'Italie qui ne trouve des défauts à la structure de Fontainebleau, et qui ne l'appelle un monstre de pierre; ce monstre, néanmoins, est la belle demeure des rois, et la cour y loge commodément. Il y a des beautés parfaites, qui sont effacées par d'autres beautés qui ont plus d'agrément et moins de perfection; et, parce que l'acquis n'est pas si noble que le naturel, ni le travail des hommes que les dons du ciel, on vous pourrait encore dire que l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire sans art. Aristote blâme *la Fleur d'Agathon*, quoiqu'il dit qu'elle fût agréable; et l'*OEdipe* peut-être n'agréait pas, quoique Aristote l'approuve. Or, s'il est vrai que la satisfaction des spectateurs soit la fin que se proposent les spectacles, et que les maîtres mêmes du métier aient quelquefois appelé de César au peuple, le *Cid* du poëte français ayant plu aussi bien que *la Fleur* du poëte grec, ne serait-il point vrai qu'il a obtenu la fin de la représentation, et qu'il est arrivé à son but, encore que ce ne soit pas par le chemin d'Aristote, ni par les adresses de sa *Poétique*? Mais vous dites, monsieur, qu'il a ébloui les yeux du monde, et vous l'accusez de charme et d'enchantement : je connais beaucoup de gens qui feraient vanité d'une telle accusation; et vous me confesserez vous-même que, si la magie était une chose permise, ce serait une chose excellente. Ce serait, à vrai dire, une belle chose de pouvoir faire des prodiges innocemment, de faire voir le soleil quand il est nuit, d'apprêter des festins sans viandes ni officiers, de changer en pistoles les feuilles de chêne, et le verre en diamants. C'est ce que vous reprochez à l'auteur du *Cid*, qui, vous avouant qu'il a violé les règles de l'art, vous oblige de lui avouer qu'il a un secret, qu'il a mieux réussi que l'art même; et, ne vous niant pas qu'il a trompé toute la cour et tout le peuple, ne vous laisse conclure de là, sinon qu'il est plus fin que toute la cour et tout le peuple, et que la tromperie qui s'étend à un si grand nombre de personnes est moins une fraude qu'une conquête. Cela étant, monsieur, je ne doute point que messieurs de l'Académie ne se trouvent bien empêchés dans le jugement de votre procès; et que, d'un côté, vos raisons ne les ébranlent, et, de l'autre, l'approbation publique ne les retienne. Je serais en la même peine si j'étais en la même délibération, et si, de bonne fortune, je ne venais de trouver votre arrêt dans les registres de l'antiquité. Il a été prononcé, il y a plus de quinze cents ans, par un philosophe de la famille stoïque; mais un philosophe dont la dureté n'était pas impénétrable à la joie; de qui il nous reste des jeux et des tragédies; qui vivait sous le règne d'un empereur poëte et comédien, au siècle des vers et de la musique. Voici les termes de cet authentique arrêt, et je vous les laisse interpréter à vos dames, pour lesquelles vous avez bien entrepris une plus longue et plus difficile traduction : *Illud multum est pri-*

mo adspectu oculos occupasse, etiamsi contemplatio diligens inventura est quod arguat. Si me interrogas, major ille est qui judicium abstulit, quam qui meruit. Votre adversaire y trouve son compte par ce favorable mot de *major est;* et vous avez aussi ce que vous pouvez désirer, ne désirant rien, à mon avis, que de prouver que *judicium abstulit.* Ainsi vous l'emportez dans le cabinet, et il a gagné au théâtre. Si le *Cid* est coupable, c'est d'un crime qui a eu récompense; s'il est puni, ce sera après avoir triomphé; s'il faut que Platon le bannisse de sa République, il faut qu'il le couronne de fleurs en le bannissant, et ne le traite point plus mal qu'il a traité autrefois Homère. Si Aristote trouve quelque chose à désirer en sa conduite, il doit le laisser jouir de sa bonne fortune, et ne pas condamner un dessein que le succès a justifié. Vous êtes trop bon pour en vouloir davantage: vous savez qu'on apporte souvent du tempérament aux lois, et que l'équité conserve ce que la justice pourrait ruiner. N'insistez point sur cette exacte et rigoureuse justice. Ne vous attachez point avec tant de scrupule à la souveraine raison; qui voudrait la contenter et satisfaire à sa régularité, serait obligé de lui bâtir un plus beau monde que celui-ci; il faudrait lui faire une nouvelle nature des choses, et lui aller chercher des idées au-dessus du ciel. Je parle, monsieur, pour mon intérêt : si vous la croyez, vous ne trouverez rien qui mérite d'être aimé; et par conséquent je suis en hasard de perdre vos bonnes grâces, bien qu'elles me soient extrêmement chères, et que je sois passionnément, monsieur, votre, etc. »

C'est ainsi que Balzac, retiré du monde, et plus impartial qu'un autre, écrivait à Scudéri, son ami, et osait lui dire la vérité. Balzac, tout ampoulé qu'il était dans ses lettres, avait beaucoup d'érudition et de goût, connaissait l'éloquence des vers, et avait introduit en France celle de la prose. Il rendit justice aux beautés du *Cid;* et ce témoignage fait honneur à Balzac et à Corneille.

DÉDICACE DE LA TRAGÉDIE DU CID,

A MADAME LA DUCHESSE D'AIGUILLON, ETC.

Marie-Magdeleine de Vignerod, fille de la sœur du cardinal et de René de Vignerod, seigneur de Pont-Courley. Elle épousa le marquis du Roure de Combalet, et fut dame d'atour de la reine; elle fut duchesse d'Aiguillon, de son chef, sur la fin de 1637.

Cette épître dédicatoire lui fut adressée au commencement de 1637; elle y est nommée Mme de Combalet; et dans l'édition de 1638, on voit le nom de Mme la duchesse d'Aiguillon.

« Votre générosité ne dédaigne pas d'employer, en faveur des ouvrages qui vous agréent,... ce grand crédit, etc. »

La duchesse d'Aiguillon avait un très-grand crédit en effet sur son

oncle le cardinal; et sans elle Corneille aurait été entièrement disgracié : il le fait assez entendre par ces paroles. Ses ennemis acharnés l'avaient peint comme un esprit altier qui bravait le premier ministre, et qui confondait, dans un mépris général, leurs ouvrages et le goût de celui qui les protégeait. La duchesse d'Aiguillon rendit, dans cette affaire, un aussi grand service à son oncle qu'à Corneille : elle lui sauva, dans la postérité, la honte de passer pour l'approbateur de Colletet et l'ennemi du *Cid* et de *Cinna*.

FRAGMENT DE L'HISTORIEN MARIANA

ALLÉGUÉ PAR CORNEILLE DANS L'AVERTISSEMENT QUI PRÉCÈDE LA TRAGÉDIE DU CID.

Mariana, l. IV *de la Historia de Espana*, c. L.

« Avia pocos dias antes hecho campo con D. Gomez conde de Gormaz. Venciόle, y diόle la muerte. Lo que resultό de este caso, fue que casό con doña Ximena, hija y heredera del mismo conde. Ella misma requiriό al rey que se le diesse por marido (ya estaba muy prendada de sus partes), ό le castigasse conforme á las leyes, por la muerte que diό á su padre[1]. Hizόse el casamiento, que á todos estaba á cuento con el qual por el gran dote de su esposa, que se allegò al estado que él tenia de su padre, se aumentό en poder y riquezas. »

PERSONNAGES, ETC.

La scène est à Séville.

Remarquez que la scène est tantôt au palais du roi, tantôt dans la maison du comte de Gormaz, tantôt dans la ville; mais, comme je le dis ailleurs, l'unité de lieu serait observée aux yeux des spectateurs, si on avait eu des théâtres dignes de Corneille, semblables à celui de Vicence, qui représente une ville, un palais, des rues, une place, etc.; car cette unité ne consiste pas à représenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre, mais dans plusieurs endroits contigus que l'œil puisse apercevoir sans peine.

1. Ces paroles de Mariana suffisent pour justifier Corneille : « Chimène demanda au roi qu'il fît punir le Cid selon les lois, ou qu'il le lui donnât pour époux. »
On voit combien la vérité historique est adoucie dans la tragédie.

LE CID,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.[1] — LE COMTE, ELVIRE.

ELVIRE.

Entre tous ces amants dont la jeune ferveur[2]
Adore votre fille et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et don Sanche à l'envi font paraître
Le beau feu qu'en leurs cœurs ses beautés ont fait naître.
Ce n'est pas que Chimène écoute leurs soupirs,
Ou d'un regard propice anime leurs désirs;
Au contraire, pour tous dedans[3] l'indifférence,
Elle n'ôte à pas un ni donne l'espérance;
Et sans les voir d'un œil trop sévère ou trop doux,
C'est de votre seul choix qu'elle attend un époux.

LE COMTE.

Elle est dans le devoir; tous deux sont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidèle,
Jeunes, mais qui font lire aisément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
Don Rodrigue, surtout, n'a trait en son visage
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image,
Et sort d'une maison si féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naissance au milieu des lauriers:

1. *N.B.* Ces deux premières scènes ne se trouvant pas dans plusieurs éditions de Corneille, on les donne ici entières avec les remarques.

2. *La jeune ferveur*. Scudéri dit que c'est parler français en allemand, de donner de la jeunesse à la *ferveur*. L'Académie réprouve le mot de *ferveur*, qui n'est admis que dans le langage de la dévotion; mais elle approuve l'épithète *jeune*.

S'il est permis d'ajouter quelque chose à la décision de l'Académie, je dirai que le mot *jeune* convient très-bien aux passions de la jeunesse. On dira bien *leurs jeunes amours*, mais non pas *leur jeune colère*, *ma jeune haine* : pourquoi? parce que la colère, la haine, appartiennent autant à l'âge mur, et que l'amour est plus le partage de la jeunesse.

3. *Au contraire, pour tous* dedans *l'indifférence.*

Dedans n'est ni censuré par Scudéri, ni remarqué par l'Académie; la langue n'était pas alors entièrement épurée. On n'avait pas songé que *dedans* est un adverbe : *Il est dans la chambre, il est hors de la chambre. Êtes-vous dedans ? êtes-vous dehors?*

La valeur de son père, en son temps sans pareille,
Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille[1];
Ses rides sur son front[2] ont gravé ses exploits,
Et nous disent encor ce qu'il fut autrefois.
Je me promets du fils ce que j'ai vu du père;
Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire.
Va l'en entretenir; mais dans cet entretien
Cache mon sentiment, et découvre le sien.
Je veux qu'à mon retour nous en parlions ensemble :
L'heure à présent m'appelle au conseil qui s'assemble
Le roi doit à son fils choisir un gouverneur,
Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur.
Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute,
Me défend de penser qu'aucun me le dispute[3].

SCÈNE II. — CHIMÈNE, ELVIRE.

ELVIRE, *à part.*

Quelle douce nouvelle à ces jeunes amants!
Et que tout se dispose à leurs contentements!

CHIMÈNE.

Eh bien! Elvire, enfin, que faut-il que j'espère[4]?
Que dois-je devenir? et que t'a dit mon père?

1. Tant qu'a duré sa force, a passé pour merveille.

A passé pour merveille a été excusé par l'Académie; aujourd'hui cette expression ne passerait point; elle est commune, froide et lâche. Les premiers qui écrivirent purement, Racine et Boileau, ont proscrit tous ces termes de *merveille*, de *sans pareille*, *sans seconde*, *miracle de nos jours*, *soleil*, etc.; et plus la poésie est devenue difficile, plus elle est belle.

2. *Ses rides sur son front.* Voyez le jugement de l'Académie, auquel nous renvoyons pour la plupart des vers qu'elle a censurés ou justifiés.

Racine se moqua de ce vers dans la farce des *Plaideurs*; il y dit d'un vieux huissier (acte I, scène v) :

Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.

Cette plaisanterie ne plut point du tout à l'auteur du *Cid*.

3. Me défend de penser qu'aucun me le dispute.

Vous voyez que ces deux derniers vers sont le fondement de la querelle qui doit suivre; et qu'ainsi on fait très-mal de commencer aujourd'hui la pièce par la querelle imprévue du comte et de don Diègue.

4. Corneille, fatigué de toutes les critiques qu'on faisait du *Cid*, et ne sachant plus à qui entendre, changea tout ce commencement en 1664. La pièce commençait ainsi :

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère?
Ne me déguise rien de ce qu'a dit mon père.

Il me semble que, dans les deux premières scènes, la pièce est beaucoup mieux annoncée, l'amour de Chimène plus développé, le caractère du comte de Gormaz déjà annoncé; et qu'enfin, malgré tous les défauts qu'on reprochait à Corneille, il eût encore mieux valu laisser la tragédie comme elle était, que d'y faire ces faibles changements : c'était l'amour de l'infante qu'il devait retrancher; c'étaient les fautes dans le détail qu'il eût fallu corriger.

ELVIRE.

Deux mots dont tous vos sens doivent être charmés;
Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez

CHIMÈNE.

L'excès de ce bonheur me met en défiance.
Puis-je à de tels discours donner quelque croyance?

ELVIRE.

Il passe bien plus outre; il approuve ses feux,
Et vous doit commander de répondre à ses vœux.
Jugez, après cela, puisque tantôt son père
Au sortir du conseil doit proposer l'affaire[1],
S'il pouvait avoir lieu de mieux prendre son temps,
Et si tous vos désirs seront bientôt contents.

CHIMÈNE.

Il semble toutefois que mon âme troublée
Refuse cette joie, et s'en trouve accablée.
Un moment donne au sort des visages divers[2];
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE.

Vous verrez votre crainte heureusement déçue.

CHIMÈNE.

Allons, quoi qu'il en soit, en attendre l'issue.

SCÈNE III.

UN PAGE.

C'est ici un défaut intolérable pour nous. La scène reste vide; les scènes ne sont point liées; l'action est interrompue. Pourquoi les acteurs précédents s'en vont-ils? pourquoi ces nouveaux acteurs viennent-ils? comment l'un peut-il s'en aller et l'autre arriver sans se voir?

1. *Proposer l'affaire* est encore du style comique; mais observons que *le Cid* fut donné d'abord sous le titre de tragi-comédie.

2. Ces pressentiments réussissent presque toujours. On craint avec le personnage auquel on commence à s'intéresser; mais il faudrait peut-être une autre cause à ce pressentiment que le lieu commun des changements du sort, et une autre expression que les *visages divers*. Ce morceau est traduit de Diamante :

« El alma indecisa
« Teme llegar á anegarse
« En ese profundo abismo
« De gloria, y felicidades.
« Que en un dia, en un momento
« Muda el hado de semblante
« Y despues de una fortuna,
« Suele llegar un desastre. »

comment Chimène peut-elle voir l'infante sans la saluer ? Ce grand défaut était commun à toute l'Europe, et les Français seuls s'en sont corrigés. Plus il est difficile de lier toutes les scènes, plus cette difficulté vaincue a de mérite; mais il ne faut pas la surmonter aux dépens de la vraisemblance et de l'intérêt. C'est un des secrets de ce grand art de la tragédie, inconnu encore à la plupart de ceux qui l'exercent. Non-seulement on a retranché cette scène de l'infante, mais on a supprimé tout son rôle; et Corneille ne s'était permis cette faute insupportable que pour remplir l'étendue malheureusement prescrite à une tragédie. Il vaut mieux la faire beaucoup trop courte : un rôle superflu la rend toujours trop longue.

V. 5. Et je vous vois pensive et triste chaque jour,
Demander avec soin comme va son amour.

Voilà une nouvelle excuse du titre de tragi-comédie; *comme va son amour!* Qu'auraient dit les Grecs, du temps de Sophocle, à une telle demande? Nous ne ferons point de remarque sur les défauts de ce rôle, qu'on a retranché entièrement.

SCÈNE IV.

V. 1. Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi.

La dureté, l'impolitesse, les rodomontades du comte sont, à la vérité, intolérables; mais songez qu'il est puni.

N. B. Aujourd'hui, quand les comédiens représentent cette pièce, ils commencent par cette scène. Il paraît qu'ils ont très-grand tort; car peut-on s'intéresser à la querelle du comte et de don Diègue, si on n'est pas instruit des amours de leurs enfants? L'affront que Gormaz fait à don Diègue est un coup de théâtre, quand on espère qu'ils vont conclure le mariage de Chimène avec Rodrigue. Ce n'est point jouer *le Cid*, c'est insulter son auteur que de le tronquer ainsi. On ne devrait pas permettre aux comédiens d'altérer ainsi les ouvrages qu'ils représentent.

Dans le *Cid* de Diamante, le roi donne la place de gouverneur de son fils en présence du comte, et cela est encore plus théâtral. Le théâtre ne reste point vide. Il semble que Corneille aurait dû plutôt imiter Diamante que Castro dans cette intelligence du théâtre.

Au reste, dans les deux pièces espagnoles, le comte de Gormaz donne un soufflet à don Diègue; ce soufflet était essentiel.

Les deux pères disent à peu près les mêmes choses dans ces deux scènes et dans les suivantes. Castro, qui vint après Diamante, ne fit point difficulté de prendre plusieurs pensées chez son prédécesseur, dont la pièce était presque oubliée. A plus forte raison Corneille fut en droit d'imiter les deux poëtes espagnols, et d'enrichir sa langue des beautés d'une langue étrangère.

V. 7. Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes.

Cette phrase a vieilli; elle était fort bonne alors; il est honteux pour

l'esprit humain que la même expression soit bonne en un temps, et mauvaise en un autre. On dirait aujourd'hui, *tout grands que sont les rois : quelque grands que soient les rois.*

V. 17. Rodrigue aime Chimène, et ce digne sujet
De ses affections est le plus cher objet.

Ce digne sujet ne se dirait pas aujourd'hui; mais alors c'était une expression très-reçue : *monsieur* ne se dirait pas non plus dans une tragédie. *Mettre une vanité au cœur*, serait une mauvaise façon de parler.

V. 20. A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre.

Dans l'édition de 1637, il y a : *A de plus hauts partis ce beau fils doit prétendre.* Vous pouvez juger, par ce seul trait, de l'état où était alors notre langue. Un mélange de termes familiers et nobles défigurait tous les ouvrages sérieux. C'est Boileau qui, le premier, enseigna l'art de parler toujours convenablement : et Racine est le premier qui ait employé cet art sur la scène.

V. 35. Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie,
Il lira seulement l'histoire de ma vie.

De mis hazañas escritas
Daré al principe un traslado.
Y aprendera en lo que hice,
Si no aprende en lo que hago.

V. 55. Loin des froides leçons qu'à mon bras on préfère,
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire.

Podra dalle exemplo,
Como mil vezes le hago.

V. 57. Vous me parlez en vain de ce que je connoi.

On prononçait alors *connoi* comme on l'écrivait, et on le faisait rimer avec *moi*, *toi*. Aujourd'hui on prononce *connais*, et cependant l'usage a prévalu d'écrire *connois;* c'est une inconséquence, ou je suis fort trompé, d'écrire d'une façon et de prononcer d'une autre. Quel étranger pourra deviner qu'on écrit *paon*, la ville de *Caen*, et qu'on prononce *pan*, la ville de *Can?* Il serait à souhaiter qu'on nous délivrât de cette contradiction, autant que l'étymologie des mots pourra le permettre. On s'est déjà aperçu combien il est ridicule d'écrire, de la même manière, les *François*, qu'on prononce *Français*, et saint *François*, qu'on prononce *François*. Comment un étranger, en lisant *anglois* et *danois* devinera-t-il qu'on prononce *danois* avec un *o* et *anglais* avec un *a?* Mais il faut du temps pour détruire un abus introduit par le temps.

V. 73. Et par là cet honneur n'étoit dû qu'à mon bras.

Yo lo merezco
Tambien como tu, y mejor.

V. 75. . . . . Ton impudence,
Téméraire vieillard, aura sa récompense.

On ne donnerait pas, aujourd'hui, un soufflet sur la joue d'un héros. Les acteurs même sont très-embarrassés à donner ce soufflet : ils font le semblant. Cela n'est plus même souffert dans la comédie, et c'est le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique. Il est à croire que c'est une des raisons qui firent intituler *le Cid* tragi-comédie. Presque toutes les pièces de Scudéri et de Boisrobert avaient été des tragi-comédies. On avait cru longtemps, en France, qu'on ne pouvait supporter le tragique continu sans mélange d'aucune familiarité. Le mot de tragi-comédie est très-ancien : Plaute l'emploie pour désigner son *Amphitryon*, parce que, si l'aventure de Sosie est comique, Amphitryon est très-sérieusement affligé.

V. 87. Épargnes-tu mon sang? — Mon âme est satisfaite,
Et mes yeux, à ma main, reprochent ta défaite.
— Tu dédaignes ma vie! — En arrêter le cours
Ne serait que hâter la Parque de trois jours.

On a retranché ces quatre vers dans les éditions suivantes. Dans la pièce de Diamante, le comte dit à don Diègue, *Vale.*

SCÈNE V.

V. 15. Comte, sois de mon prince, à présent, gouverneur, etc.

Llmadle, llamad al conde,
Que venga a exercer el cargo,
De ayo de vuestro hijo,
Que podrá mas bien honrarlo,
Pues que yo sin honra quedo.

V. 25. Si Rodrigue est mon fils, il faut que l'amour cède,
Et qu'une ardeur plus haute à ses flammes succède.
Mon honneur est le sien, et le mortel affront
Qui tombe sur mon chef rejaillit sur son front.

On a retranché ces quatre vers comme superflus. *Une ardeur plus haute* était mal; une ardeur n'est point *haute*. Il eût fallu peut-être *une ardeur plus noble*, *plus digne*. L'Académie ne reprit aucune de ces fautes, qui échappèrent à la critique de Scudéri; elle se contenta de juger des choses que Scudéri avait critiquées; et, souvent, il critiqua mal, parce qu'il était plus jaloux qu'éclairé. L'Académie, au contraire, était plus éclairée que jalouse.

SCÈNE VI.

V. 1. Rodrigue, as-tu du cœur?...

Dans le *Cid* de Diamante Rodrigue arrive avec le *garçon gracieux*

qui a peint le portrait de Chimène. Rodrigue trouve le portrait ressemblant, et dit au *garçon gracieux* qu'il est un grand peintre, *grande pintor;* puis, regardant son père affligé, qui tient, d'une main, son épée, et, de l'autre, son mouchoir, il lui en demande la raison. Don Diègue lui répond : *Aie aie! l'honneur.*—Rodrigue : *Qui est-ce qui vous déplaît?*—Don Diègue : *Aie, aie! l'honneur, te dis-je.*—Rodrigue : *Parlez, espérez, j'écoute.*— Don Diègue : *Aie, aie! as-tu du courage?* Rodrigue répond à peu près comme dans Castro et dans Corneille.

V. 2. . . . . Agréable colère, etc.

Ese sentimiento adoro,
Esa cólera me agrada....
Esa sangre alborotada....
Es lá que me diò Castilla,
Y la que te dí heredada.

V. 7. Viens me venger. —De quoi?—D'un affront si cruel,
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel.

Esta mancha de mi honor
Al tuyo se estiende.

V. 14. Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.

Lavala
Con sangre, que sangre sola
Quita semejantes manchas.

V. 16. Je te donne à combattre un homme à redouter.

Poderoso es el contrario.

V. 17. Je l'ai vu, tout sanglant au milieu des batailles,
Se faire un beau rempart de mille funérailles.

Dans les éditions suivantes, Corneille a mis :

Je l'ai vu, tout couvert de sang et de poussière,
Porter partout la mort dans une armée entière.

L'Académie avait condamné *funérailles;* je ne sais si ce mot, tout impropre qu'il est, n'eût pas mieux valu que le pléonasme languissant *partout* et *entière*.

V. 26. Enfin tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance.

Aquí ofensa, y allí espada,
No tengo mas que decirte.

V. 29. Accablé des malheurs où le destin me range,
Je m'en vais les pleurer. Va, cours, vole, et nous venge.

Y voy á llorar afrentas,
Miéntras tú tomas venganzas.

SCÈNE VII.

V. 1. Percé jusques au fond du cœur....

On mettait alors des stances dans la plupart des tragédies, et on en avait dans *Médée :* on les a bannies du théâtre; on a pensé que les personnages qui parlent en vers d'une mesure déterminée ne devaient jamais changer cette mesure, parce que, s'ils s'expliquaient en prose, ils devraient toujours continuer à parler en prose. Or, les vers de six pieds étant substitués à la prose, le personnage ne doit pas s'écarter de ce langage convenu. Les stances donnent trop l'idée que c'est le poëte qui parle. Cela n'empêche pas que ces stances du *Cid* ne soient fort belles, et ne soient encore écoutées avec beaucoup de plaisir.

V. 8. O Dieu! l'étrange peine, etc.

Mi padre el ofendido! estraña pena!
Y el ofensor el padre de Ximena!

V. 11. Que je sens de rudes combats!
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse;
Il faut venger un père et perdre une maîtresse.
L'un m'anime le cœur; l'autre retient mon bras
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
O Dieu! l'étrange peine!
Faut-il laisser un affront impuni?
Faut-il punir le père de Chimène?

Corneille corrigea, depuis, cette stance ainsi:

Il vaut mieux courir au trépas.
Je dois à ma maîtresse, aussi bien qu'à mon père;
J'attire, en me vengeant, sa haine et sa colère;
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas.
A mon plus doux espoir l'un me rend infidèle,
Et l'autre indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon âme; et, puisqu'il faut mourir,
Mourons, du moins, sans offenser Chimène.

V. 20. Faut-il punir le père de Chimène?

Yo he de matar al padre de Ximena?

V. 49. Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur.

L'Académie avait approuvé *allons, mon âme;* et cependant Corneille le changea, et mit *allons, mon bras.* On ne dirait, aujourd'hui, ni l'un ni l'autre. Ce n'est point un effet du caprice de la langue, c'est qu'on s'est accoutumé à mettre plus de vérité dans le langage. *Allons*

signifie *marchons*, et ni un bras ni une âme ne marchent; d'ailleurs, nous ne sommes plus dans un temps où l'on parle à son bras et à son âme.

V. 58. Ne soyons plus en peine
(Puisque aujourd'hui mon père est l'offensé,
Si l'offenseur est père de Chimène.

Habiendo sido :
Mi padre el ofendido;
Poco importa que fuese
El ofensor el padre de Ximena.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 1. Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l'affront,
J'eus le sang un peu chaud, et le bras un peu prompt.

Corneille aurait dû corriger *je lui fis l'affront*, que l'Académie condamna comme une faute contre la langue. De plus, il fallait dire *cet affront*. Il mit, à la place :

Je l'avoue entre nous, mon sang, un peu trop chaud,
S'est trop ému d'un mot, et l'a porté trop haut.

Un *sang trop chaud* qui le *porte trop haut* est bien pis qu'une faute contre la grammaire.

Confieso que fué locura,
Mas no la quiero enmendar.

V. 16. Désobéir un peu n'est pas un si grand crime;
Et, quelque grand qu'il soit, mes services présents,
Pour le faire abolir, sont plus que suffisants.

C'est ici qu'il y avait :

Les satisfactions n'apaisent point une âme;
Qui les reçoit a tort, qui les fait se diffame;
Et de pareils accords l'effet le plus commun
Est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Ces vers parurent trop dangereux dans un temps où l'on punissait les duels qu'on ne pouvait arrêter, et Corneille les supprima.

V. 23. Vous vous perdez, monsieur, sur cette confiance.

Y con ella has de querer
Perderte!

V. 26. Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi.

Los hombres como yo
Tienen mucho que perder.

V. 28. Tout l'État périra, s'il faut que je périsse.

Ha de perderse Castilla
Antes que yo.

SCÈNE II.

V. 2. Connois-tu bien don Diègue?

Aquel viejo que está alli,
Sabes quién es?

Ibid. . . . . Parlons bas; écoute.

Habla baxo, escucha.

V. 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? Le sais-tu?

No sabes que fué despojos
De honra y valor?

V. 5. Peut-être.

Si seria.

Ibid. . . . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? Le sais-tu?

Y que es sangre suya y mia
La que yo tengo en el ojos?
Sabes.

V. 6. . . . . Que m'importe?

Y el saberlo
Qué ha de importar?

V. 7. A quatre pas d'ici, je te le fais savoir.

Si vamos á otro lugar,
Sabras lo mucho que importa.

V. 9. Je suis jeune, il est vrai; mais, aux âmes bien nées,
La valeur n'attend point le nombre des années.

Dans la pièce de Diamante, Rodrigue propose au comte de se battre à la campagne ou dans la ville, de nuit ou de jour, au soleil ou à l'ombre, avec ou sans plastron, à pied ou à cheval, à l'épée ou à la lance. « Ah! le plaisant bouffon! » répond le comte.

RODRIGUE.

En campaña, en poblado;
De noche, de dia; al cielo
Claro, ó á la sombra obscura;
A cavallo, á pié; con peto,
O sin él; á espada, ò lança.

LE COMTE.

Que bueno
Pues me retais! que generoso mozuelo!

V.13. Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.

Coups d'essai, *coups de maître*, termes familiers qu'on ne doit jamais employer dans le tragique; de plus, ce n'est qu'une répétition froide de ce beau vers :

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Scudéri censurait des beautés, et ne vit pas ce défaut.

V. 22. Ton bras est invaincu, mais non pas invincible.

Ce mot *invaincu* n'a point été employé par les autres écrivains; je n'en vois aucune raison : il signifie autre chose qu'*indompté;* un pays est *indompté*, un guerrier est *invaincu*. Corneille l'a encore employé dans *les Horaces*. Il y a un dictionnaire d'orthographe, où il est dit que *invaincu* est un barbarisme. Non ; c'est un terme hasardé et nécessaire. Il y a deux sortes de barbarismes, celui des mots et celui des phrases. *Égaliser les fortunes* pour *égaler les fortunes ; au parfait*, au lieu de *parfaitement ; éduquer*, pour *donner de l'éducation*, *élever :* voilà des barbarismes de mots. *Je crois de bien faire*, au lieu de *je crois bien faire; encenser aux dieux*, pour *encenser les dieux; je vous aime tout ce qu'on peut aimer :* voilà des barbarismes de phrases.

SCÈNE VI.

V. 23. Don Sanche, taisez-vous, et soyez averti
Qu'on se rend criminel à prendre son parti.

Cette scène paraît presque aussi inutile que celle de l'infante; elle avilit d'ailleurs le roi, qui n'est point obéi. Après que le roi a dit : *Taisez-vous*, pourquoi dit-il, le moment d'après : *Parlez?* et il ne résulte rien de cette scène.

V. 52. Au reste, on nous menace fort.

C'est un petit défaut que cette expression familière; mais n'en est-ce point un très-grand de parler avec tant d'indifférence du danger de l'État? N'aurait-il pas été plus intéressant et plus noble de commencer par montrer une grande inquiétude de l'approche des Maures, et un

embarras non moins grand d'être obligé de punir, dans le comte, le seul homme dont il espérait des services utiles dans cette conjoncture? N'eût-ce pas même été un coup de théâtre, que, dans le temps où le roi eût dit : *Je n'ai d'espérance que dans le comte*, on lui fût venu dire : *Le comte est mort?* Cette idée même n'eût-elle pas donné un nouveau prix au service que rend ensuite Rodrigue, en faisant plus qu'on n'espérait du comte? Corneille ôta depuis :

Au reste, on nous menace fort.

Il mit :

Au reste, on a vu dix vaisseaux
De nos vieux ennemis arborer les drapeaux.

Il faut observer que *au reste* signifie *quant à ce qui reste;* il ne s'emploie que pour les choses dont on a déjà parlé, et dont on a omis quelque point dont on veut traiter. Je veux que le comte fasse satisfaction. Au reste, je souhaite que cette querelle puisse ne pas rendre les deux maisons éternellement ennemies. Mais quand on passe d'un sujet à un autre, il faut *cependant*, ou quelque autre transition.

V. 79. Puisqu'on fait bonne garde aux murs et sur le port,
C'est assez pour ce soir.

Le roi a grand tort de dire : *C'est assez pour ce soir*, puisque en effet les Maures font leur descente le soir même, et que sans *le Cid* la ville était prise. On demande s'il est permis de mettre sur la scène un prince qui prend si mal ses mesures. Je ne le crois pas; la raison en est qu'un personnage avili ne peut jamais plaire.

V. 82. Dès que j'ai su l'affront, j'ai prévu la vengeance.

Como la ofensa sabia,
Luego cai en la venganza.

SCÈNE VII.

V. 1. Sire, sire, justice.

Justicia, justicia pido.

Voyez comme, dès ce moment, les défauts précédents disparaissent. Quelle beauté dans le poëte espagnol et dans son imitateur! Le premier mot de Chimène est de demander justice contre un homme qu'elle adore : c'est peut-être la plus belle des situations. Quand, dans l'amour, il ne s'agit que de l'amour, cette passion n'est pas tragique. Monime aimera-t-elle Xipharès ou Pharnace? Antiochus épousera-t-il Bérénice? bien des gens répondent : « Que m'importe? » Mais Chimène fera-t-elle couler le sang du Cid? qui l'emportera d'elle ou de don Diègue? Tous les esprits sont en suspens, tous les cœurs sont émus.

V. 2. Je me jette à vos pieds.

Rey, á tus piés he llegado.

Ibid. . . . . J'embrasse vos genoux

Rey, á tus piés he venido.

V. 6. Il a tué mon père.

Señor, á mi padre han muerto.

V. 7. Au sang de ses sujets un roi doit la justice.

Habrá en los reyes justicia.

V. 8. Une vengeance juste est sans peur du supplice.

Justa venganza he tomado.

V. 13. Sire, mon père est mort; mes yeux ont vu son sang....

Yo vi con mis proprios ojos
Teñido el luciente acero.

V. 17. Ce sang qui, tout sorti, fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous, etc.

Scudéri ne reprit point ces hyperboles poétiques qui, n'étant point dans la nature, affaiblissent le pathétique de ce discours. C'est le poëte qui dit que *ce sang fume de courroux;* ce n'est pas assurément Chimène; on ne parle pas ainsi d'un père mourant. Scudéri, beaucoup plus accoutumé que Corneille à ces figures outrées et puériles, ne remarqua pas même en autrui, tout éclairé qu'il était par l'envie, une faute qu'il ne sentait pas dans lui-même.

V. 25. J'ai couru sur le lieu sans force et sans couleur.

Yo llégué casi sin vida.

V. 33. Il ne me parla point.

Puisqu'il était mort, il n'est pas bien surprenant qu'il n'ait point parlé. Ce sont là de ces inadvertances qui échappent dans la chaleur de la composition, et auxquelles les ennemis de l'auteur, et même les indifférents ne manquent pas de donner du ridicule. Corneille substitua depuis, *son flanc était ouvert.*

Ibid. . . . . Et pour mieux m'émouvoir. . . .

Les connaisseurs sentent qu'il ne fallait pas même que Chimène dît *pour mieux m'émouvoir*. Elle doit être si émue, qu'il ne faut pas qu'elle prête aux choses inanimées le dessein de la toucher.

V. 34. Son sang sur la poussière. . . .

Escribió en este papel
Con sangre mi obligacion.

Ibid. . . . . Écrivoit mon devoir.

L'espagnol dit, *parlait par sa plaie.* Vous voyez que ces figures re-

cherchées sont dans l'original espagnol. C'était l'esprit du temps ; c'était le faux brillant du Marini et de tous les auteurs.

V. 36. Me parloit par sa plaie.

Me habló
Por la boca de la herida.

V. 51. Sacrifiez don Diègue et toute sa famille,
A vous, à votre peuple, à toute la Castille.
Le soleil qui voit tout ne voit rien sous les cieux
Qui vous puisse payer un sang si précieux.

Il n'était pas naturel que Chimène demandât la mort de don Diègue, offensé si cruellement par son père. De plus, cette fureur atroce de demander le sang de toute la famille, n'était point convenable à une fille qui accusait son amant malgré elle. Corneille substitua depuis :

Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
Mais à votre grandeur, mais à votre personne;
Immolez, dis-je, sire, au bien de tout l'État,
Tout ce qu'enorgueillit un si haut attentat.

Sa correction est heureuse.

V. 57. . . . Qu'un long âge apporte aux hommes généreux
Avecque sa foiblesse un destin malheureux!

Les éditions suivantes portent :

Au bout de leur carrière un destin rigoureux.

V. 67. Et souillé sans respect l'honneur de ma vieillesse,
Avantagé de l'âge, et fort de ma foiblesse.

Les autres éditions portent :

Jaloux de votre choix et fier de l'avantage
Que lui donnoit sur moi l'impuissance de l'âge.

V. 77. Si montrer du courage et du ressentiment, etc.

La venganza me tocó,
Y te toca la justicia :
Hazla en mí, rey soberano.

V. 80. Quand le bras a failli, l'on en punit la tête.

Castigar en la cabeza
Los delitos de la mano.

V. 81. Du crime glorieux qui cause nos débats,
Sire, j'en suis la tête, etc.

Corneille substitua :

Qu'on nomme crime ou non ce qui fait nos débats.

Mais ce changement est vicieux. *Ce qui fait nos débats* est très-faible. Il semble que don Diègue parle ici d'un procès de famille

V. 82. . . . . Il n'en est que le bras.

Y solo fué mano mia
Rodrigo.

V. 87. Aux dépens de mon sang satisfaites Chimène.

Con mi cabeza cortada
Quede Ximena contenta

V. 97. Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs.

Sosiégate, Ximena.

V. 98. M'ordonner du repos, c'est croître mes malheurs.

Mi llanto crece.

Croître aujourd'hui n'est plus actif; on dit *accroître* : mais il me semble qu'il est permis en vers de dire, *croître mes tourments*, *mes ennuis*, *mes douleurs*, *mes peines*.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 1. Rodrigue, qu'as-tu fait? où viens-tu, misérable?

Qué has hecho, Rodrigo

V. 6. Ne l'as-tu pas tué?

No mataste al conde?

V. 7. Mon honneur de ma main a voulu cet effort.

Importabale á mi honor.

V. 8. Mais chercher ton asile en la maison du mort.

Pues, Señor,
Quando fué la casa del muerto
Sagrado del matador?

V. 12. Je cherche le trépas après l'avoir donné.

Yo busco la muerte,
En su casa.

V. 14. Je mérite la mort de mériter sa haine, etc.

Y por ser justo,
Vengo á morir en sus manos,
Pues estoy muerto en su gusto.

V. 21. Non, non, ce cher objet à qui j'ai pu déplaire,
Ne peut pour mon supplice avoir trop de colère;
Et d'un heur sans pareil je me verrai combler,
Si pour mourir plus tôt je puis la redoubler.

On voit que cette faute tant reprochée à Corneille, d'avoir violé l'unité de lieu pour violer les lois de la bienséance, et d'avoir fait aller Rodrigue dans la maison même de Chimène, qu'il pouvait si aisément rencontrer au palais; que cette faute, dis-je, est de l'auteur espagnol: quelque répugnance qu'on ait à voir Rodrigue chez Chimène, on oublie presque où il est; on n'est occupé que de la situation. Le mal est qu'il ne parle qu'à une confidente.

On n'a point de *colère pour un supplice* : c'est un barbarisme. Corneille, au lieu de l'*heur sans pareil*, mit depuis :

Et j'évite *cent morts* qui me vont accabler.

On ne peut guère corriger plus mal. L'idée d'éviter tant de morts ne doit pas se présenter à un homme qui la cherche. Ces *cent morts* sont une expression vague, un vers fait à la hâte ; il ne se donnait ni le temps ni la peine de chercher le mot propre et un tour élégant. On ne connaissait pas encore cette pureté de diction, et cette éloquence sage et vraie que Racine trouva par un travail assidu, et par une méditation profonde sur le génie de notre langue.

V. 25. Chimène est au palais, de pleurs toute baignée.

Ximena esta
Cerca en palacio, y vendrá
Acompañada.

V. 31. Elle va revenir, elle vient, je la vois.

Ella vendrá, ya vienne.

SCÈNE II.

V. 8. Sous vos commandements mon bras sera trop fort.
— Malheureuse !

Quelque insipidité qu'on ait trouvée dans le personnage de don Sanche, il me semble qu'il fait là un effet très-heureux, en augmentant la douleur de Chimène ; et ce mot *malheureuse*, qu'elle prononce sans presque l'écouter, est sublime. Lorsqu'un personnage qui n'est rien par lui-même sert à faire valoir le caractère principal, il n'est point de trop.

SCÈNE III.

V. 8. La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.

La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.

Scudéri trouvait là trois moitiés. Cette affectation, cette apostrophe à ses yeux ont paru à tous les critiques une puérilité dont on ne trouve aucun exemple dans le théâtre grec.

Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

Par quel art cependant ces vers touchent-ils? N'est-ce point que *la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau*, porte dans l'âme une idée attendrissante qui subsiste encore malgré les vers qui suivent?

V. 9. Et m'oblige à venger, après ce coup funeste, etc.

Si al vengar
De mi vida la una parte
Sin las dos he de quedar.

V. 11. Reposez-vous, madame.

Descansa.

Descansa n'est-il pas un mot plus énergique et plus noble que *reposez-vous, madame?* Le mot de *reposer* est un peu de la comédie, et ne peut guère être adressé qu'à une personne fatiguée. Dans la tragédie, on peut proposer le repos à un conquérant, pourvu que cette idée soit ennoblie.

V. 13. Par où sera jamais mon âme satisfaite,
Si je pleure ma perte et la main qui l'a faite?

Que consuelo he de tomar?

V. 17. Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore!

Siempre quieres á Rodrigo?
Que matá ó tu padre mira.

V. 18. C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.

Es mi adorado enemigo.

V. 33. Pensez-vous le poursuivre?

Piensas perseguirle?

V. 44. Dans un lâche silence étouffe mon honneur.

Corneille corrigea depuis, *sous un lâche silence;* mais un honneur n'est point étouffé *sous un lâche silence;* il semble qu'un *silence* soit un poids qu'on mette sur l'honneur.

V. 54. .... Après tout, que pensez-vous donc faire?

Pues cómo harás?

V. 56. Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui.

Seguirélo hasta vengarme,
Y haure de matar muriendo.

C. vers excellent renferme toute la pièce, et répond à toutes les cri-

tiques qu'on a faites sur le caractère de Chimène. Puisque ce vers est dans l'espagnol, l'original contenait les vraies beautés qui firent la fortune du *Cid* français.

SCÈNE IV.

V. 1. Eh bien! sans vous donner la peine de poursuivre,
Soûlez-vous du plaisir de m'empêcher de vivre.

Mejor es que mi amor firme
Con rendirme,
Te dé el gusto de matarme
Sin la pena de seguirme.

Il fallait dire, *de me poursuivre*. *Soûlez* est un terme bas, *m'empêcher de vivre* est languissant, et n'exprime pas *donnez-moi la mort*. Corneille corrigea :

Assurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.

V. 4. Rodrigue en ma maison! Rodrigue devant moi!

Rodrigo, Rodrigo en mi casa!

V. 7. .... Écoute-moi.

Escucha.

Ibid. Je me meurs.

Muero.

V. 8. .... Quatre mots seulement.

Solo quiero
Que en oyendo lo que digo
Respondas con este acero.

V. 15. Il est teint de mon sang. — Plonge-le dans le mien;
Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.

Cela n'a point été repris par l'Académie; mais je doute que cette teinture réussît aujourd'hui. Le désespoir n'a pas de réflexions si fines, et j'oserais ajouter, si fausses : une épée est également rougie, de quelque sang que ce soit; ce n'est point du tout une teinture différente. Tout ce qui n'est pas exactement vrai révolte les bons esprits. Il faut qu'une métaphore soit naturelle, vraie, lumineuse, qu'elle échappe à la passion.

V. 25. De la main de ton père un coup irréparable
Déshonoroit du mien la vieillesse honorable.

Tu padre el conde Lozano
Puso en las canas del mio
La atrevida iniusta mano.

V. 31. Ce n'est pas qu'en effet contre mon père et moi
Ma flamme assez longtemps n'ait combattu pour toi, etc.

Y aunque me ví sin honor,
Se malogró mi esperanza
En tal mudanza,
Con tal fuerza que tu amor
Puso en duda mi venganza.

V. 36. J'ai retenu ma main, j'ai cru mon bras trop prompt.

La main et le bras faisaient un mauvais effet; l'auteur a substitué

J'ai pensé qu'à son tour mon bras était trop prompt.

Peut-être *à son tour* est-il plus mal. C'est là changer un vers plutôt que le corriger.

V. 38. Et ta beauté, sans doute, emportait la balance.

Y tú, señora, vincieras,
A no aber imaginado
Que afrentado,
Por infame aborrecieras
Quien quisiste por honrado.

V. 45. Je te le dis encore, et veux, tant que j'expire,
Sans cesse le penser, et sans cesse le dire.

Tant que j'expire était une faute de langue. Il fallait *jusqu'à ce que j'expire;* mais *jusqu'à ce que* est rude et ne doit jamais entrer dans un vers. On a mis à la place :

.... Et quoique j'en soupire,
Jusqu'au dernier soupir je veux bien le redire.

Ces deux mots, *soupire* et *soupir*, et ces désinences en *ir*, sont encore plus répréhensibles que les deux vers anciens.

V. 49. Mais quitte envers l'honneur, et quitte envers mon père,
C'est maintenant à toi que je viens satisfaire.

Cobré mi perdido honor,
Mas luego á tu amor rendido
He venido.

V. 52. J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois.

Porque no llames rigor
Loque obligacion ha sido.

V. 55. Immole avec courage au sang qu'il a perdu
Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.

Haz con brio
La venganza de tu padre,
Como hice la del mio.

V. 60. Je ne t'accuse point, je pleure mes malheurs.

No te doy la culpa á ti
De que desdichada soy.

V. 63. Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.

Como caballero hiciste.

V. 92. Va, je suis ta partie, et non pas ton bourreau.

Mas soy parte,
Para solo perseguirte,
Pero no para matarte.

V. 113. Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

Considera
Que el dexarme es la venganza,
Que el matarme no lo fuera.

V. 115. Va, je ne te hais point. — Tu le dois.

Me aborreces?

Ibid. — Je ne puis.

No es posible.

V. 122. Et je veux que la voix de la plus noire envie
Élève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te poursuis.

Disculpar á mi decoro
Con quien piensa que te adoro
El saber que te persigo.

V. 127. Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ.

Vete, y mira á la salida
No te vean.

V. 128. Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard.

Es razon
No quitarme la opinion.

V. 132. Que je meure.

Mátame.

Ibid. — Va-t'en.

Déxame.

Ibid. — A quoi te résous-tu?

Pues tu rigor qué hacer quiere?

V. 133. Malgré des feux si beaux qui troublent ma colère,
Je ferai mon possible à bien venger mon père, etc.

Por mi honor, aunque muger
He de hacer
Contra ti quanto pudiere
Deseando no poder.

V. 137. O miracle d'amour!

semble affaiblir cette touchante scène, et n'est point dans l'espagnol.

V. 139. Rodrigue, qui l'eût cru?

Ay, Rodrigo! quién pensàra?

Ibid. — Chimène, qui l'eût dit?

Ay, Ximena! quién dixera?

V. 140. Que notre heur fût si proche et sitôt se perdît.

Que mi dicha se acabara?

V. 145. Adieu, je vais traîner une mourante vie.

Quédate, iréme muriendo.

SCÈNE V.

Quoique chez les étrangers, pour qui principalement ces remarques sont faites, on ne soit pas encore parvenu à l'art de lier toutes les scènes, cependant y a-t-il un lecteur qui ne soit choqué de voir Chimène s'en aller d'un côté, Rodrigue de l'autre, et don Diègue arriver sans les voir?

Observez que quand le cœur a été ému par les passions des deux premiers personnages, et qu'un troisième vient parler de lui-même, il touche peu, surtout quand il rompt le fil du discours.

Nous venons d'entendre Chimène dans sa maison; mais où est maintenant don Diègue? ce n'est pas assurément dans cette maison. Le spectateur ne peut se figurer ce qu'il voit; et c'est là un très-grand défaut pour notre nation qui veut partout de la vraisemblance, de la suite, de la liaison; qui exige que toutes les scènes soient naturellement amenées les unes par les autres; mérite inconnu sur tous les autres théâtres, et mérite absolument nécessaire pour la perfection de l'art.

SCÈNE VI.

V. 1. Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie.

Es possible que me hallo
Entre tus brazos?



V. 3. Laisse-moi prendre haleine afin de te louer.

Aliento tomo
Para en tus alabanzas empleallo.

V. 4. Ma valeur n'a point lieu de te désavouer.

Bien mis pasados brios imitaste.

V. 12. Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur.

Toca las blancas canas que me honraste.

V. 13. Viens baiser cette joue, et reconnais la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

Llega la tierna boca á la mexilla
Donde la mancha de mi honor quitaste.

V. 15. L'honneur vous en est dû, les cieux me sont témoins
Qu'étant sorti de vous je ne pouvais pas moins.

Alza la cabeza,
A quién como la causa se atribuya,
Si hay en mi algun valor, y fortaleza.

V. 30. Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire.

Si yo te di el ser naturalmente,
Tú me le has vuelto á pura fuerça suya.

V. 56. .... J'ai trouvé chez moi cinq cents de mes amis, etc.

Vous verrez dans la critique de Scudéri qu'il condamne l'assemblée de ces cinq cents gentilshommes, et que l'Académie l'approuve. C'est un trait fort ingénieux, inventé par l'auteur espagnol, de faire venir cette troupe pour une chose, et de l'employer pour une autre.

V. 61. Va marcher à leur tête où l'honneur te demande.

Con quinientos hidalgos, deudos mios,
Sal en campaña á exercitar tus brios.

V. 68. Ne borne pas ta gloire à venger un affront.

No dirán que la mano te ha servido
Para vengar agravios solamente.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 1. N'est-ce point un faux bruit? le sais-tu bien, Elvire?

Ce combat n'est point étranger à la pièce; il fait, au contraire, une partie du nœud, et prépare le dénoûment, en affaiblissant nécessai-

rement la poursuite de Chimène, et rendant Rodrigue digne d'elle. Il fait, si je ne me trompe, souhaiter au spectateur que Chimène oublie la mort de son père en faveur de sa patrie, et qu'elle puisse enfin se donner un jour à Rodrigue.

SCÈNE II.

L'infante. Pour toutes ces scènes de l'infante, on convient unanimement de leur inutilité insipide; et celle-ci est d'autant plus superflue que Chimène y répète avec faiblesse ce qu'elle vient de dire avec force à sa confidente.

V. 27. Hier ce devoir te mit en une haute estime.

Cet *hier* fait voir que la pièce dure deux jours dans Corneille : l'unité de temps n'était pas encore une règle bien reconnue. Cependant, si la querelle du comte et sa mort arrivent la veille au soir, et si le lendemain tout est fini à la même heure, l'unité de temps est observée. Les événements ne sont point aussi pressés qu'on l'a reproché à Corneille, et tout est assez vraisemblable.

SCÈNE III.

Toujours la scène vide, et nulle liaison : c'était encore un des défauts du siècle. Cette négligence rend la tragédie bien plus facile à faire, mais bien plus défectueuse.

V. 10. J'eusse pu donner ordre à repousser leurs armes

Le roi ne joue pas là un personnage bien respectable; il avoue qu'il n'a donné ordre à rien.

V. 14. Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence.
Puisque Cid, en leur langue, est autant que Seigneur.

REY DE CASTILLA.

El mio Cid le ha llamado.

REY MORO.

En mi lengua es mi Señor.

REY DE CASTILLA.

Ese nombre le está bien.

REY MORO.

Entre Moros le ha tenido.

Ce seul passage du *Cid* espagnol, *el mio Cid le ha llamado*, etc., fait voir la supériorité du poëte français en ce point; car que font là ces trois rois maures que Guillem de Castro introduit? rien autre chose

que de former un vain spectacle. C'est le principal défaut de toutes les pièces espagnoles et anglaises de ces temps-là. L'appareil, la pompe du spectacle, sont une beauté sans doute; mais il faut que cette beauté soit nécessaire. La tragédie ne consiste pas dans un vain amusement des yeux. On représente sur le théâtre de Londres des enterrements, des exécutions, des couronnements; il n'y manque que des combats de taureaux.

V. 15. Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.

REY DE CASTILLA.

Pues allá le ha mercido,
En mis tierras se le den.

V. 17. Sois désormais le Cid; qu'à ce grand nom tout cède.

Llamarle el Cid es razon.

V. 21. Que Votre Majesté, sire, épargne ma honte.

Le mot de *honte* n'est pas le mot propre. Une valeur qui *ne va point dans l'excès* est plus impropre encore.

V. 51. Nous partîmes cinq cents; mais, par un prompt renfort,
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port.

L'Académie n'a point repris cet endroit, qui consiste à substituer l'aoriste au simple passé. *Je vis*, *je fis*, *j'allai*, *je partis*, ne peut se dire d'une chose faite le jour où l'on parle. Plût à Dieu que cette licence fût permise en poésie! car *nous nous sommes vus cinq cents*, *nous sommes partis*, est bien languissant : on eût pu dire :

Nous n'étions que cinq cents; mais, par un prompt renfort,
Nous nous voyons trois mille en arrivant au port.

L'Académie ne prononça point sur cette faute, uniquement par la raison que Scudéri ne l'avait pas relevée, et qu'elle se borna, comme je l'ai déjà dit, à juger entre Corneille et Scudéri.

SCÈNE IV.

V. 2. La fâcheuse nouvelle et l'importun devoir!

Dès ce moment Rodrigue ne peut plus être puni; toutes les poursuites de Chimène paraissent surabondantes. Elle est donc si loin de manquer aux bienséances, comme on le lui a reproché, qu'au contraire elle va au delà de son devoir, en demandant la mort d'un homme devenu si nécessaire à l'État.

V. 5. Mais avant que sortir, viens, que ton roi t'embrasse.

En premio destas victorias
Ha de llevarse este abrazo.

SCÈNE V.

V. 1. . . . . Enfin soyez contente,
Chimène, le succès répond à votre attente.

Cette petite ruse du roi est prise de l'auteur espagnol; l'Académie ne la condamne pas. C'est apparemment le titre de *tragi-comédie* qui la disposait à cette indulgence; car ce moyen paraît aujourd'hui peu digne de la noblesse du tragique.

V. 14. Sire, on pâme de joie, ainsi que de tristesse.

Tanto atribula un placer,
Como congoja un pesar.

On ne dit pas *pâmer, évanouir;* on dit *se pâmer, s'évanouir.* Cette défaite de Chimène est comique, et fait rire. Voyez les remarques de l'Académie. La faute est de l'original; mais ses termes sont plus convenables.

V. 42. Pour lui tout votre empire est un lieu de franchise, etc.

Son tus ojos sus espias,
Tu retrete su sagrado,
Tu favor sus alas libres.

V. 55. Et ta flamme en secret rend grâces à son roi,
Dont la faveur conserve un tel amant pour toi.

Si he guardado á Rodrigo
Quizá para vos le guardo.

V. 58. L'auteur de mes malheurs! l'assassin de mon père!

On met peu de remarques au bas des pages de cette pièce. On renvoie le lecteur à celles de l'Académie. Cependant il faut observer que Chimène a tort d'appeler Rodrigue *assassin;* il ne l'est pas; elle l'a appelé elle-même *brave homme, homme de bien.*

V. 117. De moi ni de ma cour il n'aura la présence.

Ce tour est très-adroit; il donne lieu à la scène dans laquelle don Sanche apporte son épée à Chimène.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 3. Je vais mourir, madame, et vous viens en ce lieu,
Avant le coup mortel, dire un dernier adieu.

En quel lieu? Il est triste que ce mot *adieu* n'ait que *lieu* pour rime. C'est un des grands inconvénients de notre langue.

V. 35. Je lui vais présenter mon estomac ouvert,
Adorant en sa main la vôtre qui me perd.

C'est dommage que ces sentiments ne soient point du tout naturels. Il paraît assez ridicule de dire qu'il doit du respect à don Sanche, et qu'il va lui présenter son estomac ouvert. Ces idées sont prises dans ces misérables romans qui n'ont rien de vraisemblable, ni dans les aventures, ni dans les sentiments, ni dans les expressions; tout était hors de la nature dans ces impertinents ouvrages qui gâtèrent si longtemps le goût de la nation. Un héros n'osait ni vivre ni mourir sans le congé de sa dame. Scudéri n'avait garde de condamner ces idées romanesques dans Corneille, lui qui en avait rempli ses ridicules ouvrages.

V. 58. Et défends ton honneur, si tu ne veux plus vivre.

Ce vers est également adroit et passionné; il est plein d'art, mais de cet art que la nature inspire. Il me paraît admirable. Mais le discours de Chimène est un peu trop long.

V. 81. Et cet honneur suivra mon trépas volontaire,
Que tout autre que moi n'eût pu vous satisfaire.

Cette réponse de Rodrigue paraît aussi alambiquée et allongée : cette dispute sur un sentiment très-peu naturel a quelque chose des conversations de l'hôtel Rambouillet, où l'on quintessenciait des idées sophistiquées.

V. 92. Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix,

est repris par Scudéri. C'est peut-être le plus beau vers de la pièce, et il obtient grâce pour tous les sentiments un peu hors de la nature qu'on trouve dans cette scène, traitée d'ailleurs avec une grande supériorité de génie.

Comment, après ce beau vers, peut-on ramener encore sur la scène notre pitoyable infante?

V. 95. Paroissez, Navarrois, Maures et Castillans.

Je ne sais pourquoi on supprime ce morceau dans les représentations. *Paroissez, Navarrois*, était passé en proverbe, et c'est pour cela même qu'il faut réciter ces vers. Cet enthousiasme de valeur et d'espérance messied-il au Cid, encouragé par sa maîtresse?

SCÈNE IV.

Chimène, qui arrive à la place de l'infante sans la voir, et qui pourrait aussi bien ne pas paraître sur le théâtre que s'y montrer, ne fait ici que renouveler ce défaut dont nous avons tant parlé, qui consiste dans l'interruption des scènes; défaut, encore une fois, qui n'était pas reconnu dans le chaos dont Corneille a tiré le théâtre.

V. 4. Et mes plus doux souhaits sont pleins de repentir.

On a corrigé[1] :

> Je ne souhaite rien sans un prompt repentir.

V. 9. D'un et d'autre côté je vous vois soulagée.

Les raisonnements d'Elvire, dans cette scène, semblent un peu se contredire. D'abord, elle dit à Chimène *qu'elle sera soulagée des deux côtés*. Ensuite,

> Et nous verrons du ciel l'équitable courroux
> Vous laisser par sa mort don Sanche pour époux.

Il est probable que ces raisonnements d'Elvire contribuent un peu à refroidir cette scène; mais aussi ils contribuent beaucoup à laver Chimène de l'affront que les critiques injustes lui ont fait de se conduire en fille dénaturée; car le spectateur est du parti d'Elvire contre Chimène; il trouve, comme Elvire, que Chimène en a fait assez, et qu'elle doit s'en remettre à l'événement du combat.

SCÈNE V.

L'Académie a condamné cette scène, et on peut voir les raisons qu'elle en rapporte; mais il n'y a point de lecteur sensé qui ne prévienne ce jugement, et qui ne voie qu'il n'est pas naturel que l'erreur de Chimène dure si longtemps. Ce qui n'est pas dans la nature ne peut toucher. Ce vain artifice affaiblit l'intérêt qu'on pourrait prendre à la scène suivante. Il ne reste que l'impression que Chimène a faite pendant toute la pièce : cette impression est si forte, qu'elle remue encore les cœurs, malgré toutes ces fautes.

SCÈNE VI.

V. 16. Je lui laisse mon bien, qu'il me laisse à moi-même.
Qu'en un cloître sacré je pleure incessamment
Jusqu'au dernier soupir mon père et mon amant.

> Conténtese con mi hacienda,
> Que mi persona, Senor,
> Llevaréla á un monasterio.

V. 29. Mais puisque mon devoir m'appelle auprès du roi, etc.

Quel devoir l'appelle auprès du roi, au temps de ce combat?

SCÈNE VII.

V. 6. Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête.

Rodrigue a offert sa tête si souvent, que cette nouvelle offre ne peut plus produire le même effet. Les personnages doivent toujours conser-

1. La correction est de Corneille, et existe dès 1664. (*Note de M. Beuchot*).

ver leur caractère, mais non pas dire toujours la même chose. L'unité de caractère n'est belle que par la variété des idées.

V. 26. Pour vous en revancher conservez ma mémoire.

Le mot de *revancher* est devenu bas : on dirait aujourd'hui *pour m'en récompenser*.

V. 38. Vers ces mânes sacrés c'est me rendre perfide,
Et souiller mon honneur d'un reproche éternel,
D'avoir trempé mes mains dans le sang paternel.

Il semble que ces derniers beaux vers que dit Chimène la justifient entièrement. Elle n'épouse point le Cid ; elle fait même des remontrances au roi. J'avoue que je ne conçois pas comment on a pu l'accuser d'indécence, au lieu de la plaindre et de l'admirer. Elle dit, à la vérité, au roi : *C'est à moi d'obéir ;* mais elle ne dit point : *J'obéirai*. Le spectateur sent bien pourtant qu'elle obéira ; et c'est en cela, ce me semble, que consiste la beauté du dénoûment.

V. 68. Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Ce dernier vers, à mon avis, sert à justifier Corneille. Comment pouvait-on dire que Chimène était une fille dénaturée, quand le roi lui-même n'espère rien pour Rodrigue que du temps, de sa protection, et de la valeur de ce héros ?

REMARQUES

SUR LES OBSERVATIONS DE M. DE SCUDÉRI,

GOUVERNEUR DE NOTRE-DAME-DE-LA-GARDE, SUR LE CID.

« Je conjure les honnêtes gens.... de ne condamner pas, sans les ouïr, les *Sophonisbe*, les *César*, etc. »

La *Sophonisbe* de Mairet, qui ne vaut rien du tout, était bonne pour le temps : elle est de 1633.

Le *César*, qui ne vaut pas mieux, était de Scudéri. Il fut joué en 1636.

La *Cléopatre* de Benserade est aussi de 1636. Il n'y a guère de pièce plus plate.

Rotrou est l'auteur d'*Hercule*, pièce remplie de vaines déclamations.

La *Mariamne* de Tristan, jouée la même année que le *Cid*, conserva cent ans sa réputation, et l'a perdue sans retour. Comment une mauvaise pièce peut-elle durer cent ans? c'est qu'il y a du naturel.

Cléomédon de Du Ryer fut joué en 1636. On donnait alors trois ou

quatre pièces nouvelles tous les ans. Le public était affamé de spectacle; on n'avait ni opéra, ni la farce qu'on a nommée *italienne*.

« Je me contentais de connaître l'erreur sans la réfuter, et la vérité sans m'en rendre l'évangéliste, etc. »

Le mot d'*évangéliste* est bien singulier en cet endroit.

« Je le prie d'en user avec la même retenue, s'il me répond, parce que je ne saurais dire ni souffrir d'injures, etc. » Nous ne ferons aucune réflexion sur le style et les rodomontades de M. de Scudéri : on en connaît assez le ridicule. Ses observations fourmillent de fautes contre la langue.

« Mais ils vont droit en saper les fondements, afin que toute la masse du bâtiment croule et tombe en une même heure, etc. » Il n'est pas inutile de remarquer que les censures faites avec passion ont toutes été maladroites. C'est une grande sottise de ne trouver rien d'estimable dans un ennemi estimé du public.

« Par ainsi je pense avoir montré bien clairement que le sujet n'en vaut rien du tout, etc. » Vous verrez que l'Académie condamne cette censure; *et par ainsi* le gouverneur de Notre-Dame-de-la-Garde a fort mal démontré.

« Enfin Chimène est une parricide. » Non, elle n'est point parricide, et il faut qu'elle consente expressément à épouser un jour Rodrigue. Mais que tu es ennuyeux avec ton Aristote!

« Il ne pouvait pas le changer, ni le rendre propre au poëme dramatique. Mais, comme une erreur en appelle une autre, etc. » Quelle erreur!

« Ce qui, loin d'être bon dans les vingt-quatre heures, ne serait pas supportable dans les vingt-quatre ans, etc. » Mais que cet agréable ami fasse réflexion que la défaite des Maures, dans les vingt-quatre heures, aplanit tous les obstacles.

« Mais l'auteur du *Cid* porte bien son erreur plus avant, puisqu'il enferme plusieurs années dans ses vingt-quatre heures, et que le mariage de Chimène et la prise de ces rois maures, qui, dans l'histoire d'Espagne, ne se fait que deux ou trois ans après la mort de son père, se fait ici le même jour. »

Il suppose toujours le mariage de Chimène qui ne se fait point.

« Le spectateur n'a-t-il pas raison de penser qu'il va partir un coup de foudre du ciel représenté sur la scène, pour châtier cette Danaïde? etc. » A quel excès d'aveuglement la jalousie porte un auteur! Quel autre que Scudéri pouvait souhaiter que Chimène mourût d'un coup de foudre?

« Cet auteur n'aurait point enseigné la vengeance.... Chimène n'aurait pas dit :

> Les accommodements ne font rien en ce point, etc. »

Voilà bien le langage de l'envie! Scudéri condamne de très-beaux vers que tout le monde sait par cœur, et se condamne lui-même en les répétant.

« Je découvre encore des sentiments plus cruels et plus barbares....

C'est où cette fille, mais plutôt ce monstre, etc. » Scudéri appelle Chimène un monstre! Et on s'étonne aujourd'hui des impudentes expressions des faiseurs de libelles!

« Ce malheureux don Sanche devait être blessé, désarmé, et, pour sauver sa vie, contraint d'accepter cette honteuse condition, qui l'oblige à porter lui-même son épée à sa maîtresse de la part de son ennemi. »

Remarquez que, dans les mœurs de la chevalerie et dans tous les romans qui en ont parlé, cette condition n'était point honteuse; de plus, cette victoire de Rodrigue et sa générosité sont de nouveaux motifs qui excusent la tendresse de Chimène.

« Je parlerais plus clairement de cette divine personne, si je ne craignais de profaner son nom sacré, etc. » Les plus impudents satiriques sont souvent les plus sots flatteurs. A quel propos louer ici la reine, quand il ne s'agit que des rodomontades du comte de Gormaz? Il croyait, par cet artifice, mettre la reine de son parti.

« Je vois bien, pour parler aussi des modernes, que, dans la belle *Mariamne*, ce discours des songes.... n'était pas absolument nécessaire; mais.... il y ajoute une beauté merveilleuse, etc. » La belle *Mariamne* dont parle Scudéri est un très-mauvais ouvrage, mais très-passable pour le temps où il fut composé. On joua cette *Mariamne*, de Tristan, quelques mois avant le *Cid*. Voici ce discours de Phérore, qui ajoute une beauté merveilleuse :

Quelles fortes raisons apportait ce docteur,
Qui soutient que le songe est toujours un menteur?
Il disait que l'humeur qui dans nos corps domine,
A voir certains objets souvent nous détermine.
Le flegme humide et froid, se portant au cerveau,
Y vient représenter des brouillards et de l'eau;
La bile ardente et jaune, aux qualités subtiles,
N'y dépeint que combats, qu'embrasements de villes;
Le sang, qui tient de l'air, et répond au printemps,
Rend les moins fortunés en leurs songes contents, etc

Ces vers, si déplacés dans une tragédie, sont une malheureuse imitation d'un des beaux endroits de Pétrone :

Somnia quæ ludunt animos volitantibus umbris.

« Cette épouvantable procédure choque directement le sens commun, etc. » Scudéri devait au moins reprocher ce procédé, et non cette procédure, à l'auteur espagnol dont Corneille imita les beautés et les défauts. Mais il était jaloux de Corneille, et non de Guillem de Castro.

« Chimène, par un galimatias qui ne conclut rien, dit qu'elle veut perdre Rodrigue, et qu'elle souhaite ne le pouvoir pas, etc. » C'est un des beaux vers de l'espagnol.

« Ce méchant combat de l'honneur et de l'amour, etc. » Ce combat de l'amour et de l'honneur est ce qu'on a jamais vu de plus naturel et de plus heureux sur le théâtre d'Espagne.

« C'est se rendre digne de cette épitaphe d'un homme en vie, mais endormi, qui dit :

Sous cette casaque noire
Repose paisiblement
L'auteur d'heureuse mémoire,
Attendant le jugement. »

Il est plaisant de voir Scudéri traiter Corneille d'homme sans jugement....

« Elle ajoute, avec une impudence épouvantable :

« Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix, etc. »

Ces vers contribuèrent, plus qu'aucun autre endroit, au succès du cinquième acte.

« Elle dit au misérable don Sanche tout ce qu'elle devait raisonnablement dire à l'autre quand il eut tué son père, etc. » Quelle pitié!... Quoi! Chimène devait dire à Rodrigue qu'il avait pris le comte de Gormaz en traître?...

« Elle prononce enfin un *oui* si criminel, etc. » Elle ne prononce point ce *oui :* elle parle avec beaucoup de décence.

« Je commence par le premier vers :

« Entre tous les amants, dont la jeune ferveur.

« C'est parler français en allemand. »

Voyez le jugement de l'Académie.

« Celui qui n'en est que le traducteur a dit :

« Qu'il ne doit qu'à lui seul toute sa renommée. »

Voyez l'Épître de Corneille à Ariste, à la fin de ces remarques sur le *Cid.*

REMARQUES

SUR LA LETTRE APOLOGÉTIQUE

OU RÉPONSE DU SIEUR P. CORNEILLE AUX OBSERVATIONS DU SIEUR SCUDÉRI SUR LE CID.

« Vous ne vous êtes pas souvenu que vous avez mis un *A qui lit* au-devant de Ligdamon. »

Cet *A qui lit* répond à la formule italienne *A chi legge*, et n'est point une bravade.

« J'en ai porté l'original, en sa langue, à monseigneur le cardinal, votre maître et le mien. »

Corneille appelle ici le cardinal de Richelieu son maître; il est vrai

qu'il en recevait une pension, et on peut le plaindre d'y avoir été réduit; mais on peut le plaindre davantage d'avoir appelé son maître un autre que le roi.

REMARQUES

SUR LA LETTRE DE M. DE SCUDÉRI

A L'ACADÉMIE FRANÇAISE.

« J'ai trop accoutumé de paraître parmi les personnes de qualité pour vouloir me cacher. » Ce Scudéri est un modeste personnage.

« Mondori, la Villiers n'étant pas dans le livre comme sur le théâtre, le *Cid* imprimé n'était plus le *Cid* que l'on a cru voir. »

Mondori, la Villiers, célèbres comédiens du temps des premières représentations du *Cid*, auxquels M. Scudéri prétend attribuer le succès de cette pièce.

« L'ingratitude qu'il a fait paraître pour vous, en disant qu'*il ne doit qu'à lui seul toute sa renommée*, etc. » Vers que M. Corneille avait mis dans une pièce intitulée : *Excuse à Ariste*, et qui lui attira un très-grand nombre d'ennemis, qui écrivirent contre lui.

« Qu'il voie et qu'il vainque, s'il peut; soit qu'il m'attaque en soldat, soit qu'il m'attaque en écrivain, il verra que je sais me défendre de bonne grâce.... et qu'il aura besoin de toutes ses forces. » Rodomontades de M. Scudéri.

REMARQUES

SUR LES PREUVES DES PASSAGES

ALLÉGUÉS DANS LES OBSERVATIONS SUR LE CID PAR M. DE SCUDÉRI, ADRESSÉES A MESSIEURS DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, POUR SERVIR DE RÉPONSE A LA LETTRE APOLOGÉTIQUE DE M. CORNEILLE.

« On peut voir ce que j'en ai dit dans la traduction qu'en a faite Joseph Scaliger, ou dans Heinsius, etc. » Ce Heinsius était, comme Scudéri, un très-mauvais poëte, auteur d'une plate amplification latine, appelée *tragédie*, dont le sujet est le massacre de ce qu'on appelle les *Innocents*.

« Et l'on verra que la réponse de M. Corneille est aussi faible que ses injures, etc. » Mais n'est-ce pas Scudéri qui, le premier, a dit des in-

jures? et n'est-ce pas la méthode de tous ces barbouilleurs de papier, comme les Fréron, les Guyon et autres malheureux de cette espèce, qui attaquent insolemment ce qu'on estime, et qui, ensuite, se plaignent qu'on se moque d'eux?

REMARQUES

SUR LES SENTIMENTS DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

SUR LA TRAGI-COMÉDIE DU CID.

Ce jugement de l'Académie fut rédigé par Chapelain; il est écrit tout entier de sa main, et l'original est à la Bibliothèque du roi[1].

« Il n'est pas croyable qu'un plaisir puisse être contraire au bon sens, si ce n'est le plaisir de quelque goût dépravé, comme est celui qui fait aimer les aigreurs et les amertumes, etc. » Le goût des aigres et des amers n'est pas contraire au bon sens, mais au goût général.

« Il n'est pas question de plaire à ceux qui regardent toutes choses avec un œil ignorant ou barbare, et qui ne seraient pas moins touchés de voir affliger une Clytemnestre qu'une Pénélope, etc. » Il n'y a personne qui puisse s'attendrir pour Clytemnestre, quand elle est donnée pour la meurtrière de son époux : il ne faut pas apporter des exemples qui ne sont pas dans la nature.

« Si quelques pièces régulières donnent peu de satisfaction, il ne faut pas croire que ce soit la faute des règles, mais bien celle des auteurs, dont le stérile génie n'a pu fournir à l'art une matière qui fût assez riche. » On devrait dire une forme assez belle.

« Car le nœud des pièces de théâtre étant un accident inopiné, etc. » Ce nœud n'est pas toujours un accident inopiné; souvent il est formé par les combats des passions. Cette manière est la plus heureuse et la plus difficile.

« Tant y a qu'il se fait avec surprise, etc. » *Tant y a* est devenu une expression basse, et ne l'était point alors.

« Car, ni la bienséance des mœurs d'une fille introduite comme vertueuse n'y est gardée par le poëte, lorsqu'elle se résout à épouser celui qui a tué son père, etc. » Avec le respect que j'ai pour l'Académie, il me semble, comme au public, qu'il n'est point du tout contre la vraisemblance qu'un roi promette pour époux le vengeur de la patrie, à une fille qui, malgré elle, aime éperdument ce héros, surtout si l'on

1. Ce que l'on conserve à la Bibliothèque du roi, écrit de la main de Chapelain, est la première rédaction, ou, pour employer les expressions de Pélisson, *un premier crayon* ; c'est un cahier in-4° de soixante-quatre pages. La dernière est blanche, ainsi que la moitié de l'avant-dernière. Il y a des apostilles de la main du cardinal de Richelieu. (*Note de M. Beuchot.*)



considère que son duel avec le comte de Gormaz était, en ce temps-là, regardé de tout le monde comme l'action d'un brave homme, dont il n'a pu se dispenser.

« Il y aurait eu moins d'inconvénients dans la disposition du *Cid* de feindre contre la vérité, ou que le comte ne se fût pas trouvé à la fin véritable père de Chimène.... » Si le comte n'eût pas été le père de Chimène , c'est cela qui eût fait un roman contre la vraisemblance, et qui eût détruit tout l'intérêt.

« Ou que le salut du roi ou du royaume eût absolument dépendu de ce mariage, etc. » Cette idée que le salut de l'État eût dépendu du mariage de Chimène, me paraît très-belle : mais il eût fallu changer toute la construction du poëme.

« Aristote dit, dans sa Poétique, que le poëte, pour traiter des choses avenues, ne serait pas estimé moins poëte ; parce que rien n'empêche que quelques-unes de ces choses ne soient telles, qu'il est vraisemblable qu'elles soient avenues. » Avec la permission d'Aristote, le vraisemblable ne suffirait pas. On n'est point du tout poëte pour traiter un sujet vraisemblable ; on ne l'est que quand on l'embellit.

« Il y a encore eu plus sujet de le reprendre, pour avoir fait consentir Chimène à épouser Rodrigue le jour même qu'il avait tué le comte. » Il semble qu'elle épouse Rodrigue le jour même que Rodrigue a tué son père. Non : elle consent le jour même à ne plus solliciter la mort de Rodrigue, et elle laisse entendre seulement qu'un jour elle pourra obéir au roi en épousant Rodrigue, sans donner une parole positive. Il me semble que cet art de Corneille méritait les plus grands éloges.

« Et la beauté qu'eût produite dans l'ouvrage une si belle victoire de l'honneur sur l'amour, eût été d'autant plus grande, qu'elle eût été plus raisonnable. » Une chose assez singulière, mais très-vraie, c'est que si Chimène avait continué à poursuivre Rodrigue après qu'il a sauvé Séville, et qu'il a pardonné à don Sanche, cela eût été froid et ridicule. Si jamais on fait une pièce dans ce goût, je réponds de la chute. Les mêmes sentiments qui charmèrent l'Espagne, charmèrent ensuite la France.

« Chimène.... poursuit lâchement cette mort, etc. » Aujourd'hui on dirait *faiblement*.

« En un mot, elle a assez d'éclat et de charmes pour avoir fait oublier les règles à ceux qui ne les savent guère bien, etc. » Il me semble qu'il ne s'agit pas ici des règles, mais des mœurs.

« Le comte n'était pas obligé de prévoir que l'un d'eux serait assez lâche pour vouloir racheter sa vie, en acceptant la condition de la part de son vainqueur, etc. » Je ne crois pas que dans les temps de la chevalerie ce fût une lâcheté : rien n'était plus commun que des chevaliers qui, ayant été désarmés, allaient porter leurs armes à la maîtresse du vainqueur. L'action de don Sanche ne parut point du tout lâche en Espagne, où l'on était encore enthousiasmé de la chevalerie.

« Ses discours sont plutôt des effets de la prévention d'un vieux soldat que des fanfaronneries d'un capitan de farce, etc. » Il faut remarquer que les fanfaronnades de tous les capitans de comédie étaient alors

portées à un excès de ridicule si outré, que le comte de Gormaz, tout fanfaron qu'il est, paraît modeste en comparaison.

« La relation qu'Elvire fait à Chimène est très-succincte : elle est même nécessaire pour faire paraître Chimène, etc. » Donc les comédiens ont eu très-grand tort de retrancher cette scène.

« Ayant pu remarquer que don Sanche est rival de don Rodrigue en l'amour de Chimène, etc. » On ne dirait point aujourd'hui *rival en l'amour*.

« La faute de jugement que l'observateur remarque dans la troisième scène, nous semble bien remarquée, etc. » Il faut, je crois, considérer le temps où se passe l'action; c'était celui où l'on attachait autant de honte à ne se pas battre, en pareil cas, qu'à trahir sa patrie, et à faire les actions les plus basses. Il était bien plus déshonorant de ne pas tirer raison d'un affront, que de voler sur le grand chemin; car, dans ce siècle, presque tous les seigneurs de fief rançonnaient les passants.

Notandi sunt tibi mores[1].

Ajoutez : *Notanda sunt tempora.*

« Vouloir qu'il y eût.... un quatrième parti de ceux qui ne bougeaient d'auprès de la personne du roi. » *Bougeaient* est devenu, depuis, trop familier.

« Cela (la ruse du roi qui, pour connaître le sentiment de Chimène, lui assure que Rodrigue a péri dans le combat) se pourrait bien défendre par l'exemple de plusieurs grands princes. » Oui plusieurs grands princes ont pu employer de pareilles feintes, mais elles n'en sont pas moins puériles au théâtre; elles tiennent beaucoup plus du comique que du tragique.

« Quant à l'ordonnance de Fernand, pour le mariage de Chimène avec celui de ses deux amants qui sortirait vainqueur du combat, on ne saurait nier qu'elle ne soit très-inique. » Inique sans doute, mais très-conforme à l'usage du temps.

« C'est un défaut (d'unité de lieu) que l'on trouve en la plupart de nos poëmes dramatiques. » C'est aussi souvent le défaut des décorateurs et des comédiens. Une action se passe tantôt dans le vestibule d'un palais, tantôt dans l'intérieur, sans blesser l'unité de lieu : mais le décorateur blesse la vraisemblance, en ne représentant pas ce vestibule et cet appartement. Ce serait un soulagement pour l'esprit, et un plaisir pour les yeux, de changer la scène à mesure que les personnages sont supposés passer d'un lieu à un autre dans la même enceinte.

1. Horace, *Art. poét.*, 156. (ÉD.)

REMARQUES

A L'OCCASION DES SENTIMENTS DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

SUR LES VERS DU CID.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 8. Elle n'ôte à pas un ni donne l'espérance.

« Il fallait *ni ne donne*, et l'omission de ce *ne* avec la transposition de *pas un*, qui devrait être à la fin, font que la phrase n'est pas française. »

Peut-être faudrait-il laisser plus de liberté à la poésie, à l'exemple de tous nos voisins. Ce vers serait fort beau :

> Je ne vous ai ravi ni donné la couronne.

Il est très-français; *ni n'ai donné* le gâterait.

V. 15. Don Rodrigue, surtout, n'a trait en son visage,
Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image.

« C'est une hyperbole excessive de dire que chaque trait d'un visage soit une image, etc. »

N'a trait en son visage est familier. Mais l'hyperbole n'est peut-être pas trop forte; car il serait très-permis de dire, *tous les traits de son visage annoncent un héros*.

V. 20. .... A passer pour merveille.

« Cette façon de parler a été mal reprise par l'observateur. »

A passer pour merveille ne se dirait pas aujourd'hui, parce que cette expression est triviale.

SCÈNE VI.

V. 32. Instruisez-le d'exemple.

« Cela n'est pas français; il fallait dire, *instruisez-le par l'exemple* « *de, etc.* »

Instruire d'exemple me paraît faire un très-bel effet en poésie. Cette expression même semble y être devenue d'usage.

> Il m'instruisait d'exemple au grand art des héros[1].

1. Vers de Voltaire lui-même, *Henriade*, II, 115. (Éd.)

V. 39. .... Ordonner une armée.

« Ce n'est pas bien parler français, quelque sens qu'on lui veuille donner, etc. »

Puisqu'on ne peut rendre ce mot que par une périphrase, il vaut mieux que la périphrase ; il répond à *ordinare;* il est plus énergique qu'*arranger*, *disposer*.

V. 54. Gagneroit des combats, etc.

« L'observateur a repris cette façon de parler avec quelque fondement, parce qu'on ne saurait dire qu'improprement *gagner des combats*. »

Si l'on gagne des batailles, pourquoi ne gagnerait-on pas des combats ?

V. 78. Le premier dont ma race ait vu rougir son front.

« L'observateur a eu raison de remarquer qu'on ne peut dire *le front d'une race*. »

Pourquoi, si on anime tout en poésie, une race ne pourra-t-elle pas rougir ? pourquoi ne lui pas donner un front comme des sentiments ?

V. 87. Épargnes-tu mon sang ?... — Mon âme est satisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite.

« Il y a contradiction, en ces deux vers, de dire en même temps que son âme soit satisfaite, et que ses yeux reprochent à sa main une défaite honteuse, etc. »

Y a-t-il contradiction ? Je suis satisfait, je suis vengé ; mais je l'ai été trop aisément.

SCÈNE VII.

V. 11. Nouvelle dignité fatale à mon bonheur,
Faut-il de votre éclat voir triompher le comte ?

« Triompher de l'éclat d'une dignité, *ce sont de belles paroles qui ne signifient rien*. »

N'est-il pas permis, en poésie, de triompher de l'éclat des grandeurs ?

V. 28. Qui tombe sur mon chef, etc.

« L'observateur est trop rigoureux de reprendre ce mot, qui n'est point tant hors d'usage qu'il le dit. »

Ce mot a vieilli.

SCÈNE VIII.

V. 18. Se faire un beau rempart de mille funérailles.

« L'observateur a bien repris cet endroit ; car le mot *funérailles* ne signifie point des corps morts. »

Funérailles, alors, signifiait *funus*, et n'était pas uniquement attaché à l'idée d'enterrement.

SCÈNE IX.

V. 14. L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras.

« *Échauffer* est un verbe trop commun à toutes les deux passions, etc. »

Échauffe n'est pas mauvais; *anime* serait plus noble.

On l'a corrigé ainsi dans quelques éditions.

V. 32. Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père.

« Je dois est *trop vague*, etc.

L'usage s'est, depuis, déclaré pour Corneille. On dit très-bien :

Je dois à la nature encor plus qu'à l'amour.

V. 49. Allons, mon bras....

L'observateur devait plutôt reprendre *allons*, *mon bras*, qu'*allons*, *mon âme*. »

Une âme va-t-elle mieux qu'un bras?

ACTE II.

SCÈNE II

V. 3. Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? Le sais-tu?

« Le comte répond : *peut-être* ; mais c'est mal répondu, etc. »

Cette faute est de l'espagnol.

V. 5. . . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est mon sang?

« Une ardeur ne peut être appelée sang, par métaphore ni autrement. »

Si un homme pouvait dire de lui qu'il a de l'ardeur dans les yeux, y aurait-il une faute à dire que cette ardeur vient de son père, que c'est le sang de son père? N'est-ce pas le sang qui, plus ou moins animé, rend les yeux vifs ou éteints?

V. 6. A quatre pas d'ici, je te le fais savoir.

« Après avoir dit ces mots, le grand discours qui suit jusqu'à la fin de la scène est hors de saison. »

Cependant, on entend les vers suivants avec plaisir, et *la valeur n'attend pas le nombre des années* est devenu un proverbe.

SCÈNE III.

V. 26. Les affronts à l'honneur ne se réparent point.

« On dit bien *faire affront à quelqu'un*, mais non pas *faire affront à l'honneur de quelqu'un.* »

Cette censure détruirait toute poésie; on dit très-bien : *il outrage mon amour, ma gloire.*

V. 45. . . . . Quel comble à mon ennui!

« Cette phrase n'est pas française. »

On dit : *C'est le comble de ma douleur, de ma joie.* Si ces tours n'étaient pas admis, il ne faudrait plus faire de vers.

SCÈNE V.

V. 16. Vous laissez choir ainsi ce glorieux courage.

« Contre l'opinion de l'observateur, ce mot de *choir* n'est pas si fort impropre en ce lieu qu'il ne se puisse supporter, etc. »

Choir n'est plus d'usage.

V. 36. . . . . . . Et ses nobles journées
Porter delà les mers ses hautes destinées.

« L'observateur a bien repris *ses nobles journées;* car on ne dit point *les journées d'un homme* pour exprimer les combats qu'il a faits. »

On disait, alors, *les journées d'un homme;* et il en est resté cette façon de parler triviale : *il a tant fait par ses journées;* mais c'est dans le style comique.

V. 38. . . . . . . Arborer ses lauriers

« est bien repris par l'observateur, parce qu'on ne peut pas dire : *arborer un arbre*, etc. »

Arborer ses lauriers ne veut pas dire *mettre des lauriers en terre pour les faire croître*, *planter des lauriers;* mais, comme on coupait des branches de laurier en l'honneur des vainqueurs, c'était les arborer que de les porter en triomphe, les montrer de loin comme s'ils étaient des arbres véritables. Ces figures ne sont-elles pas permises dans la poésie?

SCÈNE VI.

V. 3. Je l'ai de votre part longtemps entretenu.

« On dit bien *je lui ai parlé de votre part*, mais on ne peut pas dire *je l'ai entretenu de votre part.* »

Je ne crois pas qu'on puisse trouver la moindre faute dans ce vers.

V. 18. On l'a pris tout bouillant encor de sa querelle.

« On ne peut pas dire *bouillant d'une querelle*, comme on dit *bouillant de colère.* »

Tout bouillant encor de sa querelle me semble très-poétique, très-énergique et très-bon.

V. 31. Il trouve en son devoir un peu trop de rigueur,
Et vous obéiroit s'il avoit moins de cœur.

« Don Sanche pèche fort contre le jugement, d'oser dire au roi que le comte trouve trop de rigueur à lui rendre le respect qu'il lui doit, et encore plus quand il ajoute qu'il y aurait de la lâcheté à lui obéir. »

Qu'on fasse attention aux mœurs de ce temps-là, à la fierté des seigneurs, au peu de pouvoir des rois, et on verra que ceux qui rédigèrent ces remarques avaient une autre idée de la puissance royale que les guerriers du XIIIe siècle.

V. pén. A quelques sentiments que son orgueil m'oblige,
Sa perte m'affoiblit, et son trépas m'afflige.

« Toutes les parties de ce raisonnement sont mal rangées; il fallait dire : *A quelque ressentiment que son orgueil m'ait obligé, son trépas m'afflige à cause que sa perte m'affaiblit.* »

M'oblige ne peut-il pas très-bien être substitué à *m'ait obligé? A cause que* ferait tout languir; et le roi peut très-bien s'affliger de la perte d'un homme qui l'a servi longtemps, sans même songer qu'il pouvait servir encore. Ce sentiment est bien plus noble.

SCÈNE IX.

V. 38. Par cette triste bouche elle empruntoit ma voix.

« Chimène paraît trop subtile en cet endroit pour une affligée. »

Ce défaut est de l'espagnol; et, en effet, ces subtilités, ces recherches d'esprit, ces déclamations, refroidissent beaucoup le sentiment.

V. 59. Moi dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi que jadis partout a suivi la victoire.

« Don Diègue devait exprimer ses sentiments devant son roi avec plus de modestie. »

Oui, dans nos mœurs; oui, dans les règles de nos cours; mais non dans les temps de la chevalerie.

V. 81. Du crime glorieux qui cause nos débats,
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.

« On peut bien donner une tête et des bras à quelques corps figurés, comme, par exemple, à une armée, mais non pas à des actions, etc. »

Cette faute est de l'espagnol.

V 94. Il est juste, grand roi, qu'un meurtrier périsse.

« Ce mot de *meurtrier* qu'il répète souvent, le faisant de trois syllabes, n'est que de deux. »

Meurtrier, *sanglier*, etc., sont de trois syllabes. Ce serait faire une contraction très-vicieuse, et prononcer *sangler*, *meurtrer*, que de réduire ces trois syllabes très-distinctes à deux.

ACTE III.

SCÈNE I.

ELVIRE.

V. 8. Mais chercher ton asile en la maison du mort!
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge?

RODRIGUE.

Et je n'y viens aussi que m'offrir à mon juge.

« Soit que Rodrigue veuille consentir au sens d'Elvire, soit qu'il y veuille contrarier, il y a grande obscurité en ce vers, etc. »

Y contrarier. Ce verbe ne se dit plus avec le datif; on dit, *contrarier une opinion*, *s'y opposer*, *la contredire*, etc.

SCÈNE II.

V. 6. Employez mon épée à punir le coupable.

« La bienséance eût été mieux observée s'il se fût mis en devoir de venger Chimène sans lui en demander la permission. »

Point du tout; ce n'était pas l'usage de la chevalerie, il fallait qu'un champion fût avoué par sa dame : et de plus, don Sanche ne devait pas s'exposer à déplaire à sa maîtresse, s'il était vainqueur d'un homme que Chimène eût encore aimé.

SCÈNE III.

V. 39. Quoi! j'aurai vu mourir mon père entre mes bras!

« Elle avait dit auparavant qu'il était mort quand elle arriva sur le lieu. »

Le comte venait d'expirer quand Chimène a été témoin de ce spectacle. Elle est très-bien fondée à dire, *je l'ai vu mourir entre mes bras*. Ce n'est pas assurément une hyperbole trop forte, c'est le langage de la douleur.

SCÈNE IV.

V. 58. Je ne te puis blâmer d'avoir fui l'infamie.

« *Fui* est de deux syllabes. »

Fui est d'une seule syllabe, comme *lui*, *bruit*, *cuit*.

V. 75. Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu;
Et pour mieux tourmenter mon esprit éperdu, etc.

« *Perdu* et *éperdu* ne peuvent rimer, à cause que l'un est le simple et l'autre le composé. »

Perdu et *éperdu* signifiant deux choses absolument différentes, laissons aux poëtes la liberté de faire rimer ces mots. Il n'y a pas assez de rimes dans le genre noble pour en diminuer encore le nombre.

V. 115. Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis.

« Ces termes, *tu le dois*, sont équivoques, etc. »

Non assurément, ils ne sont point équivoques; le sens est si clair qu'il est impossible de s'y méprendre; et si c'est une licence en poésie, c'est une très-belle licence.

SCÈNE VI.

V. 35. L'amour n'est qu'un plaisir, et l'honneur un devoir.

« Il fallait dire, *l'amour n'est qu'un plaisir; l'honneur est un devoir*, etc. »

C'est encore ici la même observation : il y a peut-être un léger défaut de grammaire; mais la force, la vérité, la clarté du sens, font disparaître ce défaut.

V. 38. Et vous m'osez pousser à la honte du change!

« Ce n'est point bien parler que de dire : *Vous me conseillez de changer;* on ne dit point *pousser à la honte.* »

Le mot de *pousser* n'est pas noble, mais il serait beau de dire : *Vous me forcez à la honte, vous m'entraînez dans la honte.*

V. 53. La cour est en désordre et le peuple en alarmes.

« Il fallait dire *en alarme* au singulier. »

On dit encore mieux en *alarmes* au pluriel qu'au singulier en poésie.

ACTE IV.

SCÈNE III.

V. 18. Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède.

« Il fallait répéter le *de*, et dire *de Grenade et de Tolède.* »

Il y a bien des occasions où le poëte est obligé de supprimer ce *de* [1].

V. 41. . . . . Leur brigade étoit prête.

1. Corneille trouva juste la critique de l'Académie, et, dans l'édition de 1664, il mit :

Qu'il comble d'épouvante et Grenade et Tolède. (*Note de M. Beuchot.*)

« Contre l'avis de l'observateur, le mot de *brigade* se peut prendre pour un plus grand nombre que de cinq cents..... et quelquefois on peut appeler *brigade* la moitié d'une armée. »

La moitié d'une armée, un gros détachement même n'est point appelé *brigade;* et ce mot *brigade* n'est plus d'usage en poésie.

V. 42. Et paroître à la cour eût hasardé ma tête.

« Il fallait dire, *c'eût été hasarder ma tête;* car on ne peut point faire un substantif de *paraître* pour régir *eût hasardé.* »

Il nous semble que cette licence devrait être permise aux poëtes en faveur de la précision, et que cet exemple même en donne la preuve.

V. 55. J'en cache les deux tiers aussitôt qu'arrivés.

« Cette façon de parler n'est pas française; il fallait dire, *aussitôt qu'ils furent arrivés, etc.* »

Aussitôt qu'arrivés est bien plus fort, plus énergique, plus beau en poésie que cette expression aussi languissante que régulière, *aussitôt qu'ils furent arrivés.*

SCÈNE IV.

V. dern. Contrefaites le triste.

« L'observateur n'a pas eu raison de reprendre cette façon de parler qui est en usage; mais il est vrai qu'elle est basse dans la bouche du roi. »

Elle est basse dans la bouche de tout personnage tragique[1].

SCÈNE V.

V. 3. Si de nos ennemis Rodrigue a le dessus,
Il est mort à nos yeux des coups qu'il a reçus.

« Quand un homme *est mort*, on ne peut dire qu'*il a le dessus* des ennemis, mais bien *il a eu.* »

On peut encore observer qu'*avoir le dessus des ennemis* est une expression trop populaire.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 5. Mon amour vous le doit, et mon cœur qui soupire
N'ose, sans votre aveu, sortir de votre empire.

« Cette expression, *qui soupire*, est imparfaite : il fallait dire, *qui*

1. Aussi Corneille a-t-il mis dans l'édition de 1664 :
Montrez un œil plus triste. (*Note de M. Beuchot.*)

soupire pour vous ; et, par le second vers, il semble qu'il demande plutôt permission de changer d'amour que de mourir. »

On pourrait dire encore qu'un cœur, qui n'ose sortir du monde et de l'empire de sa maîtresse sans l'ordre de sa dame, est une idée romanesque qui éteint, dans cet endroit, la chaleur de la passion, et que tout ce qui est guindé, recherché, affecté, est froid.

SCÈNE III.

V. 24. Que ce jeune seigneur endosse le harnois.

« L'observateur ne devait pas reprendre cette phrase qui n'est point hors d'usage, etc. »

On endossait effectivement alors le harnois. Les chevaliers portaient cinquante livres de fer au moins. Cette mode ayant fini, *endosser le harnois* a cessé d'être en usage. Boileau a dit[1], *dormir en plein champ le harnois sur le dos ;* mais c'est une satire.

V. 27. Un tel choix et si prompt vous doit bien faire voir
Qu'elle cherche un combat qui force son devoir,
Et, livrant à Rodrigue une victoire aisée,
Puisse l'autoriser à paroître apaisée[2].

« Ce dernier vers ne signifie pas bien, *puisse lui donner lieu de s'apaiser, sans qu'il y aille de son honneur.* »

Cette critique paraît trop sévère. Il me semble que l'auteur dit ce qu'on lui reproche de n'avoir pas dit.

SCÈNE V.

V. 1. Madame, à vos genoux j'apporte cette épée.

« On peut bien *apporter une épée aux pieds de quelqu'un*, mais non pas *aux genoux.* »

On apporte aux genoux comme aux pieds.

« Le cinquième article des Observations (de Scudéri) comprend les larcins de l'auteur, qui sont ponctuellement ceux que l'observateur a remarqués. »

Le mot *larcins* est dur. Traduire les beautés d'un ouvrage étranger, enrichir sa patrie et l'avouer, est-ce là un larcin ?

1. Satire V, vers 48. (Ed.)
2. L'édition de 1664 porte :

Et sa facilité vous doit faire bien voir
Qu'elle cherche un combat qui force son devoir,
Qui livre à son Rodrigue une victoire aisée,
Et l'autorise enfin à paroître apaisée.

CONCLUSIONS

DES SENTIMENTS DE L'ACADÉMIE SUR LE CID.

« Il n'a pas laissé de faire éclater en beaucoup d'endroits de si beaux sentiments et de si belles paroles, qu'il a en quelque sorte imité le ciel qui, en la dispensation de ses trésors et de ses grâces, donne indifféremment la beauté du corps aux méchantes âmes et aux bonnes. »

Cette *imitation du ciel* fait voir qu'on était éloigné de la véritable éloquence, et qu'on cherchait de l'esprit à quelque prix que ce fût.

« Néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts, lui ont acquis un rang considérable entre les poëmes français de ce genre, etc. »

Ces dernières lignes sont un aveu assez fort du mérite du *Cid;* on en doit conclure que les beautés y surpassent les défauts, et que, par le jugement de l'Académie, Scudéri est beaucoup plus condamné que Corneille [1].

EXCUSE A ARISTE [2].

Ce n'est donc pas assez; et de la part des muses,
Ariste, c'est en vers qu'il vous faut des excuses;
Et la mienne pour vous n'en plaint pas la façon :
Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanson;
Son feu ne peut agir quand il faut qu'il s'explique
Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique,
Et que, pour donner lieu de paroître à sa voix,
De sa bizarre quinte il se fasse des lois;
Qu'il ait sur chaque ton ses rimes ajustées,
Sur chaque tremblement ses syllabes comptées,
Et qu'une faible pointe à la fin d'un couplet
En dépit de Phébus donne à l'art un soufflet :
Enfin cette prison déplaît à son génie :
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie;
Il ne se leurre point d'animer de beaux chants,
Et veut pour se produire avoir la clef des champs.

1. Les deux pièces de vers imprimées à la suite des *Sentiments de l'Académie*, dans l'édition commentée, ne se trouvant pas dans quelques éditions du *Théâtre de Corneille*, on a cru devoir les donner ici en entier avec les remarques au bas des pages. (*Ed. de Kehl*)

2. Voici cette épître de Corneille qu'on prétend qui lui attira tant d'ennemis; mais il est très-vraisemblable que le succès du *Cid* lui en fit bien davantage : elle paraît écrite entièrement dans le goût et dans le style de Régnier, sans grâces, sans finesse, sans élégance, sans imagination ; mais on y voit de la facilité et de la naïveté.

C'est lors qu'il court d'haleine, et qu'en pleine carrière,
Quittant souvent la terre, en quittant la barrière,
Puis d'un vol élevé se cachant dans les cieux,
Il rit du désespoir de tous ses envieux.
Ce trait est un peu vain, Ariste, je l'avoue;
Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui se loue[1]?
Le Parnasse, autrefois dans la France adoré,
Faisoit pour ses mignons un autre âge doré :
Notre fortune enfloit du prix de nos caprices,
Et c'étoit une banque à de bons bénéfices;
Mais elle est épuisée, et les vers à présent
Aux meilleurs du métier n'apportent que du vent;
Chacun s'en donne à l'aise, et souvent se dispense
A prendre par ses mains toute sa récompense.
Nous nous aimons un peu; c'est notre faible à tous;
Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous?
Et puis la mode en est, et la cour l'autorise.
Nous parlons de nous-même avec toute franchise;
La fausse humilité ne met plus en crédit.
Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue :
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue;
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de réduit en réduit[2];
Mon travail sans appui monte sur le théâtre;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentiments,
J'arrache quelquefois leurs applaudissements;
Là, content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne;
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans;
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans :
Par leur seule beauté ma plume est estimée[3] :

1. Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui se loue?

Les mots *poëte*, *ouate*, étaient alors de deux syllabes en vers. Boileau, qui a beaucoup servi à fixer la langue, a mis trois syllabes à tous les mots de cette espèce :

Si son astre en naissant ne l'a formé poëte.
(*Art poétique*, I, 4.)

. . . .
Où sur l'ouate molle éclate le tabis.
(*Lutrin*, IV, 34.)

2. Ne les va point quêter de réduit en réduit.

Ce vers désigne tous ses rivaux, qui cherchaient à se faire des protecteurs et des partisans; et cet endroit les souleva tous.

3. Par leur seule beauté ma plume est estimée :
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Ces vers étaient d'autant plus révoltants, qu'il n'avait fait encore aucun de

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée;
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal.
Mais insensiblement je donne ici le change;
Et mon esprit s'égare en sa propre louange :
Sa douceur me séduit, je m'en laisse abuser,
Et me vante moi-même au lieu de m'excuser.
Revenons aux chansons que l'amitié demande.
J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande [1],
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise.
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise.
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.
J'adorai donc Phyllis, et la secrète estime
Que ce divin esprit faisoit de notre rime
Me fit devenir poëte aussitôt qu'amoureux;
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes premiers feux;
Et bien que maintenant cette belle inhumaine
Traite mon souvenir avec un peu de haine,
Je me trouve toujours en état de l'aimer;
Je me sens tout ému quand je l'entends nommer;
Et par le doux effet d'une prompte tendresse,
Mon cœur sans mon aveu reconnoît sa maîtresse.
Après beaucoup de vœux et de soumissions,
Un malheur rompt le cours de nos affections;
Mais toute mon amour en elle consommée,
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée :
Aussi n'aimé-je plus, et nul objet vainqueur
N'a possédé depuis ma veine ni mon cœur.

ces ouvrages qui ont rendu son nom immortel. Il n'était connu que par ses premières comédies et par sa tragédie de *Médée*, pièces qui seraient ignorées aujourd'hui, si elles n'avaient été soutenues, depuis, par ses belles tragédies. Il n'est pas permis d'ailleurs de parler ainsi de soi-même. On pardonnera toujours à un homme célèbre de se moquer de ses ennemis, et de les rendre ridicules; mais ses propres amis ne lui pardonneront jamais de se louer.

1. J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande.

Il avait aimé très-passionnément une dame de Rouen, nommée Mme Dupont, femme d'un maître des comptes de la même ville, qui était parfaitement belle, qu'il avait connue toute petite fille pendant qu'il étudiait à Rouen, au collége des Jésuites, et pour qui il fit plusieurs petites pièces de galanterie qu'il n'a jamais voulu rendre publiques, quelques instances que lui aient faites ses amis. Il les brûla lui-même environ deux ans avant sa mort. Il lui communiquait la plupart de ses pièces avant de les mettre au jour; et, comme elle avait beaucoup d'esprit, elle les critiquait fort judicieusement; en sorte que M. Corneille a dit plusieurs fois qu'il lui était redevable de plusieurs endroits de ses premières pièces. (*Note ancienne qui se trouve dans les éditions de Corneille.*)

Vous le dirai-je, ami? tant qu'ont duré nos flammes,
Ma muse également chatouilloit nos deux âmes:
Elle avait sur la mienne un absolu pouvoir;
J'aimois à le décrire, elle à le recevoir.
Une voix ravissante, ainsi que son visage,
La faisait appeler le phénix de notre âge,
Et souvent de sa part je me suis vu presser
Pour avoir de ma main de quoi mieux l'exercer.
Jugez vous-même, Ariste, à cette douce amorce,
Si mon génie étoit pour épargner sa force :
Cependant mon amour, le père de mes vers,
Le fils du plus bel œil qui fût en l'univers,
A qui désobéir c'étoit pour moi des crimes,
Jamais en sa faveur n'a pu tirer deux rimes;
Tant mon esprit alors contre moi révolté,
En haine des chansons sembloit m'avoir quitté;
Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie,
Tant avec la musique elle a d'antipathie;
Tant alors de bon cœur elle renonce au jour :
Et l'amitié voudroit ce que n'a pu l'amour!
N'y pensez plus, Ariste; une telle injustice
Exposeroit ma muse à son plus grand supplice.
Laissez-la toujours libre agir suivant son choix,
Céder à son caprice, et s'en faire des lois.

RONDEAU [1].

Qu'il fasse mieux, ce jeune jouvencel,
A qui le *Cid* donne tant de martel,
Que d'entasser injure sur injure,
Rimer de rage une lourde imposture,
Et se cacher ainsi qu'un criminel [2].
Chacun connoît son jaloux naturel,
Le montre au doigt comme un fou solennel,
Et ne croit pas en sa bonne écriture
Qu'il fasse mieux.

1. Ce rondeau fut fait par Corneille, en 1637, dans le temps du différend qu'il eut avec Scudéri, au sujet des *Observations sur le Cid*. — Ce n'est point contre Scudéri, mais contre Mairet, qu'est dirigé ce rondeau. C'était à Mairet que Corneille attribuait l'opuscule en vers intitulé : *l'Auteur du vrai Cid espagnol à son traducteur françois*. (*Note de M. Beuchot.*)

2. Scudéri n'avait pas d'abord mis son nom à ses *Observations sur le Cid*. Il en fut fait deux éditions sans qu'on sût de quelle part elles venaient. Cela se découvrit néanmoins, et les brouilla ensemble.

Paris entier ayant vu son cartel,
L'envoie au diable, et sa muse au bordel
Moi, j'ai pitié des peines qu'il endure,
Et, comme ami, je le prie et conjure,
S'il veut ternir un ouvrage immortel,
Qu'il fasse mieux.

REMARQUES SUR LES HORACES,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1641.

Avertissement du commentateur. — Si on reprocha à Corneille d'avoir pris dans les Espagnols les beautés les plus touchantes du *Cid*, on put le louer d'avoir transporté sur la scène française, dans *les Horaces*, les morceaux les plus éloquents de Tite Live, et même de les avoir embellis. On sait que quand on le menaça d'une seconde critique sur la tragédie des *Horaces* semblable à celle du *Cid*, il répondit : « Horace fut condamné par les duumvirs, mais il fut absous par le peuple. » *Horace* n'est point encore une tragédie entièrement régulière, mais on y verra des beautés d'un genre supérieur.

ÉPITRE DÉDICATOIRE

DE CORNEILLE AU CARDINAL DE RICHELIEU.

« Monseigneur, je n'aurois jamais eu la témérité de présenter à Votre Éminence ce mauvais portrait d'Horace, si je n'eusse considéré qu'après tant de bienfaits que j'ai reçus d'elle, le silence où le respect m'a retenu passeroit pour ingratitude. »

1. Ce terme grossier n'est pas tolérable ; mais Régnier et beaucoup d'autres l'avaient employé sans scrupule. Boileau même, dans le siècle des bienséances, en 1674, souilla son chef-d'œuvre de l'*Art poétique* par ces deux vers, dans lesquels il caractérisait Régnier (chant II, v. 171) :

Heureux si, moins hardi dans ses vers pleins de sel,
Il n'avoit point traîné les muses au bordel !

Ce fut le judicieux Arnauld qui l'obligea de réformer ces deux vers, où l'auteur tombait dans le défaut qu'il reprochait à Régnier.

Boileau substitua ces deux vers excellents :

Heureux si ses discours, craints du chaste lecteur,
Ne se sentoient des lieux où fréquentoit l'auteur.

Il eût été à souhaiter que Corneille eût trouvé un Arnauld ; il lui eût fait supprimer son rondeau tout entier, qui est trop indigne de l'auteur du *Cid*.

Ce mot *bienfaits* fait voir que le cardinal de Richelieu savait récompenser en premier ministre, ce même talent qu'il avait un peu persécuté dans l'auteur du *Cid*.

« Le sujet étoit capable de plus de grâces, s'il eût été traité d'une main plus savante; mais du moins il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle étoit capable de lui donner, et qu'on pouvoit raisonnablement attendre d'une muse de province, etc. »

M. Corneille demeurait à Rouen, et ne venait à Paris que pour y faire jouer ses pièces, dont il tirait un profit qui ne répondait point du tout à leur gloire, et à l'utilité dont elles étaient aux comédiens.

« Et certes, monseigneur, ce changement visible qu'on remarque en mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à Votre Éminence, qu'est-ce autre chose qu'un effet des grandes idées qu'elle m'inspire? etc. »

Je ne sais ce qu'on doit entendre par ces mots, *être à Votre Éminence*. Le cardinal de Richelieu faisait au grand Corneille une pension de cinq cents écus, non pas au nom du roi, mais de ses propres deniers. Cela ne se pratiquerait pas aujourd'hui. Peu de gens de lettres voudraient accepter une pension d'un autre que de Sa Majesté ou d'un prince : mais il faut considérer que le cardinal de Richelieu était roi en quelque façon; il en avait la puissance et l'appareil.

Cependant une pension de cinq cents écus que le grand Corneille fut réduit à recevoir ne paraît pas un titre suffisant pour qu'il dît : *J'ai l'honneur d'être à Votre Éminence.*

« Il faut, monseigneur, que tous ceux qui donnent leurs veilles au théâtre publient hautement avec moi que nous vous avons deux obligations très-signalées : l'une d'avoir ennobli le but de l'art; l'autre de nous en avoir facilité les connaissances. »

Cette phrase est assez remarquable; ou elle est une ironie, ou elle est une flatterie qui semble contredire le caractère qu'on attribue à Corneille. Il est évident qu'il ne croyait pas que l'ennemi du *Cid*, et le protecteur de ses ennemis, eût un goût si sûr. Il était mécontent du cardinal, et il le loue! Jugeons de ses vrais sentiments par le sonnet fameux qu'il fit après la mort de Louis XIII :

Sous ce marbre repose un monarque sans vice,
Dont la seule bonté déplut aux bons François:
Ses erreurs, ses écarts, vinrent d'un mauvais choix,
Dont il fut trop longtemps innocemment complice.

L'ambition, l'orgueil, la haine, l'avarice,
Armés de son pouvoir, nous donnèrent des lois :
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut toujours celui de l'injustice.

Fier vainqueur au dehors, vil esclave en sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour,
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre:

Et par cet ascendant ses projets confondus,
Après trente-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à régner, il a cessé de vivre.

Le sonnet a des beautés; mais avouons que ce n'était pas à un pensionnaire du cardinal à le faire, et qu'il ne fallait ni lui prodiguer tant de louange pendant sa vie, ni l'outrager après sa mort.

« Je suis et je serai toute ma vie très-passionnément, monseigneur, de Votre Éminence, etc. »

Cette expression *passionnément* montre combien tout dépend des usages. *Je suis passionnément* est aujourd'hui la formule dont les supérieurs se servent avec les inférieurs. Les Romains ni les Grecs ne connurent jamais ce protocole de la vanité : il a toujours changé parmi nous. Celui qui fait cette remarque est le premier qui ait supprimé les formules dans les épîtres dédicatoires de ce genre, et on commence à s'en abstenir. Ces épîtres, en effet, étant souvent des ouvrages raisonnés, ne doivent point finir comme une lettre ordinaire.

LES HORACES,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

SABINE, JULIE.

Corneille, dans l'examen des *Horaces*, dit que le personnage de Sabine est heureusement inventé, mais qu'il ne sert pas plus à l'action que l'infante à celle du *Cid*.

Il est vrai que ce rôle n'est pas nécessaire à la pièce; mais j'ose ici être moins sévère que Corneille. Ce rôle est du moins incorporé à la tragédie. C'est une femme qui tremble pour son mari et pour son frère. Elle ne cause aucun événement, il est vrai; c'est un défaut sur un théâtre aussi perfectionné que le nôtre; mais elle prend part à tous les événements, et c'est beaucoup pour un temps où l'art commençait à naître.

Observez que ce personnage débite souvent de beaux vers, et qu'il fait l'exposition du sujet d'une manière très-intéressante et très-noble.

Mais observez surtout que les beaux vers de Corneille nous enseignèrent à discerner les mauvais. Le goût du public se forma insensiblement par la comparaison des beautés et des défauts. On désapprouve

aujourd'hui cet amas de sentences, ces idées générales retournées en tant de manières, l'ébranlement qui sied aux *fermes* courages, l'esprit le *plus mâle*, le *moins abattu :* c'est l'auteur qui parle, et c'est le personnage qui doit parler.

V. 3. Si près de voir sur soi fondre de tels orages,
L'ébranlement sied bien aux plus fermes courages.

Si près de voir, n'est pas français : *près de* veut un substantif, *près de la ruine*, *près d'être ruiné*.

V. 8. Le trouble de mon cœur ne peut rien sur mes larmes.

Un trouble qui a du pouvoir sur des larmes; cela est louche et mal exprimé.

V. 11. Quand on arrête là les déplaisirs d'une âme....

Quand on arrête là, ne serait pas souffert aujourd'hui; c'est une expression de comédie.

V. 12. Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme.

Cette petite distinction, *moins qu'un homme*, *plus qu'une femme*, est trop recherchée pour la vraie douleur.

Elle revient encore une troisième fois à la charge, pour dire qu'elle ne pleure point.

V. 25. Je suis Romaine, hélas! puisque Horace est Romain.

Il y avait dans les premières éditions :

Je suis Romaine, hélas! puisque mon époux l'est, etc.

Pourquoi peut-on finir un vers par *je le suis*, et que *mon époux l'est*, est prosaïque, faible et dur? C'est que ces trois syllabes, *je le suis*, semblent ne composer qu'un mot; c'est que l'oreille n'est point blessée; mais ce mot *l'est*, détaché et finissant la phrase, détruit toute harmonie. C'est cette attention qui rend la lecture des vers ou agréable ou rebutante. On doit même avoir cette attention en prose. Un ouvrage dont les phrases finiraient par des syllabes sèches et dures ne pourrait être lu, quelque bon qu'il fût d'ailleurs.

V. 30. Albe, mon cher pays et mon premier amour,
Lorsque entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.

Voyez comme ces vers sont supérieurs à ceux du commencement. C'est ici un sentiment vrai; il n'y point là de lieux communs, point de vaines sentences, rien de recherché, ni dans les idées ni dans les expressions. *Albe*, *mon cher pays;* c'est la nature seule qui parle. Cette comparaison de Corneille avec lui-même formera mieux le goût que toutes les dissertations et les poétiques.

V. 34. Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.

Ce vers admirable est resté en proverbe.

V. 58. Sa joie éclatera dans l'heur de ses enfants.

Ce mot *heur*, qui favorisait la versification, et qui ne choque point l'oreille, est aujourd'hui banni de notre langue. Il serait à souhaiter que la plupart des termes dont Corneille s'est servi fussent en usage. Son nom devrait consacrer ceux qui ne sont pas rebutants.

Remarquez que dans ces premières pages vous trouverez rarement un mauvais vers, une expression louche, un mot hors de sa place, pas une rime en épithète; et que, malgré la prodigieuse contrainte de la rime, chaque vers dit quelque chose. Il n'est pas toujours vrai que dans notre poésie il y ait continuellement un vers pour le sens, un autre pour la rime, comme il est dit dans Hudibras :

For one for sense and one for rime,
I think sufficient at a time.

C'est assez pour des vers méchants,
Qu'un pour la rime, un pour le sens.

V. 59. Et se laissant ravir à l'amour maternelle,
Ses vœux seront pour toi, si tu n'es plus contre elle.

Cette phrase est équivoque et n'est pas française. Le mot de *ravir*, quand il signifie *joie*, ne prend point un datif. On n'est point ravi à quelque chose; c'est un solécisme de phrase.

V. 61. Ce discours me surprend, vu que depuis le temps
Qu'on a contre son peuple armé nos combattants....

Ce *vu que* est une expression peu noble, même en prose; s'il y en avait beaucoup de pareilles, la poésie serait basse et rampante; mais jusqu'ici vous ne trouvez guère que ce mot indigne du style de la tragédie.

V. 68. Comme si notre Rome eût fait toutes vos craintes.

On ne *fait* pas une *crainte*, on la cause, on l'inspire, on l'excite, on la fait naître.

V. 69. Tant qu'on ne s'est choqué qu'en de légers combats,
Trop faibles pour jeter un des partis à bas....
Oui, j'ai fait vanité d'être toute Romaine.

Jeter à bas est une expression familière qui ne serait pas même admise dans la prose. Corneille, n'ayant aucun rival qui écrivît avec noblesse, se permettait ces négligences dans les petites choses, et s'abandonnait à son génie dans les grandes.

V. 75. Et si j'ai ressenti dans ses destins contraires
Quelque maligne joie en faveur de mes frères....
Soudain pour l'étouffer rappelant ma raison,
J'ai pleuré quand la gloire entroit dans leur maison

La joie des succès de sa patrie et d'un frère peut-elle être appelée *maligne ?* Elle est naturelle ; on pouvait dire, *une secrète joie en faveur de mes frères.*

Ce mot de *maligne joie* est bien plus à sa place dans ces deux admirables vers de *la Mort de Pompée*[1] :

> Quelque *maligne joie* en son cœur s'élevoit,
> Dont sa gloire indignée à peine le sauvoit.

Il faut toujours avoir devant les yeux ce passage de Boileau :

> D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir.

C'est ce mot propre qui distingue les orateurs et les poëtes de ceux qui ne sont que diserts et versificateurs.

V. 83. J'aurois pour mon pays une cruelle haine,
Si je pouvois encore être toute Romaine,
Et si je demandois votre triomphe aux dieux,
Au prix de tant de sang qui m'est si précieux

Ce n'est pas ce *tant* qui est précieux, c'est le *sang :* c'est *au prix d'un sang qui m'est si précieux.* Le *tant* est inutile, et corrompt un peu la pureté de la phrase et la beauté du vers : c'est une très-petite faute.

V. 91. Egale à tous les deux jusques à la victoire,
Je prendrai part aux maux sans en prendre à la gloire.

Égale à n'est pas français en ce sens. L'auteur veut dire, *juste envers tous les deux ;* car Sabine doit être juste, et non pas indifférente.

V. 93. Et je garde, au milieu de tant d'âpres rigueurs,
Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs.

Elle ne doit pas haïr son mari, ses enfants, s'ils sont victorieux; ce sentiment n'est pas permis; elle devrait plutôt dire, *sans haïr les vainqueurs*

V. 95. Qu'on voit naître souvent de pareilles traverses,
En des esprits divers, des passions diverses!

Le lecteur se sent arrêté à ces deux vers; ces *de des* embarrassent l'esprit. *Traverses* n'est point le mot propre : les passions ici ne sont point *diverses.* Sabine et Camille se trouvent dans une situation à peu près semblable. Le sens de l'auteur est probablement que *les mêmes malheurs produisent quelquefois des sentiments différents.*

V. 101. Lorsque vous conserviez un esprit tout romain,
Le sien irrésolu, le sien tout incertain,
De la moindre mêlée appréhendoit l'orage.

1. Acte III, scène I. (Éd.)

Les premières éditions portent :

> Le sien, irrésolu, tremblotant, incertain.

Tremblotant n'est pas du style noble, et on doit en avertir les étrangers, pour qui principalement ces remarques sont faites. Corneille changea,

> Le sien irrésolu, le sien tout incertain;

mais comme *incertain* ne dit pas plus qu'*irrésolu*, ce changement n'est pas heureux. Ce redoublement de *sien* fait attendre une idée forte qu'on ne trouve pas.

V. 107. Mais hier quand elle sut qu'on avoit pris journée....

On prend *jour*, et on ne prend point *journée*, parce que *jour* signifie temps, et que *journée* signifie bataille. La journée d'Ivry, la journée de Fontenoi.

V. 111. Hier dans sa belle humeur elle entretint Valère.

Hier, comme on l'a déjà dit, est toujours aujourd'hui de deux syllabes. La prononciation serait trop gênée en le faisant d'une seule, comme s'il y avait *her*. *Belle humeur* ne peut se dire que dans la comédie.

V. 112. Pour ce rival sans doute elle quitte mon frère.

Sabine ne doit point dire que sans doute Camille est volage et infidèle, sur cela seul que Camille a parlé civilement à Valère, et paraissait être dans sa belle humeur. Ces petits moyens, ces soupçons, peuvent produire quelquefois de grands mouvements et des intérêts tragiques, comme la méprise peu vraisemblable d'Acomat, dans la tragédie de *Bajazet;* le plus léger incident peut causer de grands troubles : mais c'est ici tout le contraire; il ne s'agit que de savoir si Camille a quitté Curiace pour Valère :

> Sur de trop vains objets c'est arrêter la vue.

Cela serait un peu froid, même dans une comédie.

V. 113. Son esprit, ébranlé par les objets présents,
Ne trouve point d'absent aimable après deux ans.

Ces deux vers appartiennent plutôt au genre de la comédie qu'à la tragédie.

V. 117. Je forme des soupçons d'un trop léger sujet.

Ces mots font voir que l'auteur sentait que Sabine a tort; mais il valait mieux supprimer ces soupçons de Sabine que vouloir les justifier, puisqu'en effet Sabine semble se contredire en prétendant que Camille a sans doute quitté son frère, et en disant ensuite que les âmes sont rarement blessées de nouveau. Tout cet examen du sujet de la joie de Camille n'est nullement héroïque.

V. 121. Mais on n'a pas aussi de si doux entretiens,
Ni de contentements qui soient pareils aux siens,

sont de la comédie de ce temps-là. L'art de dire noblement les petites choses n'était pas encore trouvé.

V. 128. Voyez qu'un bon génie à propos nous l'envoie.

Ce tour a vieilli; c'est un malheur pour la langue; il est vif et naturel, et mérite, je crois, d'être imité.

V. 129. Essayez sur ce point à la faire parler.

On essaye *de*, on s'essaye *à*. Ce vers d'ailleurs est trop comique.

SCÈNE II.

V. 1. . . . . Ma sœur, entretenez Julie,

est encore de la comédie; mais il y a ici un plus grand défaut, c'est qu'il semble que Camille vienne sans aucun intérêt, et seulement pour faire conversation. La tragédie ne permet pas qu'un personnage paraisse sans une raison importante. On est fort dégoûté aujourd'hui de toutes ces longues conversations, qui ne sont amenées que pour remplir le vide de l'action, et qui ne le remplissent pas. D'ailleurs, pourquoi s'en aller quand un bon génie lui envoie Camille, et qu'elle peut s'éclaircir?

V. 3. Et mon cœur, accablé de mille déplaisirs,
Cherche la solitude à cacher ses soupirs.

Cela n'est pas français. On cherche la solitude pour cacher ses soupirs, et une solitude propre à les cacher. On ne dit point *une solitude*, *une chambre à pleurer*, *à gémir*, *à réfléchir*, comme on dit *une chambre à coucher*, *une salle à manger;* mais du temps de Corneille presque personne ne s'étudiait à parler purement.

Corneille a ici une grande attention à lier les scènes, attention inconnue avant lui. On pourrait dire seulement que Sabine n'a pas une raison assez forte pour s'en aller; que cette sortie rend son personnage plus inutile et plus froid; que c'était à Sabine, et non à une confidente, à écouter les choses importantes que Camille va annoncer; que cette idée d'entretenir Julie diminue l'intérêt; qu'un simple entretien ne doit jamais entrer dans la tragédie; que les principaux personnages ne doivent paraître que pour avoir quelque chose d'important à dire ou à entendre; qu'enfin il eût été plus théâtral et plus intéressant que Sabine eût reproché à Camille sa joie, et que Camille lui en eût appris la cause.

SCÈNE III.

V. 1. Qu'elle a tort de vouloir que je vous entretienne!

Cette formule de conversation ne doit jamais entrer dans la tragédie,

où les personnages doivent, pour ainsi dire, parler malgré eux, emportés par la passion qui les anime.

V. 1. Je verrai mon amant, mon plus unique bien.

Plus unique ne peut se dire; *unique* n'admet ni de plus ni de moins.

V. 12. On peut changer d'amant, mais non changer d'époux.

Ce vers porte entièrement le caractère de la comédie. Corneille, en ayant fait plusieurs, en conserva souvent le style. Cela était permis de son temps; on ne distinguait pas assez les bornes qui séparent le familier du simple; le simple est nécessaire, le familier ne peut être souffert. Peut-être une attention trop scrupuleuse aurait éteint le feu du génie; mais après avoir écrit avec la rapidité du génie, il faut corriger avec la lenteur scrupuleuse de la critique.

V. 15. Vous serez toute nôtre....

n'est pas du style noble. Ces familiarités étaient encore d'usage.

V. 29. Si je l'entretins hier, et lui fis bon visage....

Faire bon visage est du discours le plus familier.

V. 30. N'en imaginez rien qu'à son désavantage.

Tout cela est d'un style un peu trop bourgeois, qui était admis alors. Il ne serait pas permis aujourd'hui qu'une fille dît que c'est un désavantage de ne pas lui plaire.

V. 35. Il vous souvient qu'à peine on voyoit de sa sœur
Par un heureux hymen mon frère possesseur, etc.

Il y avait dans les premières éditions :

Quelque cinq ou six mois après que de sa sœur
L'hyménée eut rendu mon frère possesseur.

Corneille changea heureusement ces deux vers de cette façon. Il a corrigé beaucoup de ses vers au bout de vingt années dans ses pièces immortelles; et d'autres auteurs laissent subsister une foule de barbarismes dans des pièces qui ont eu quelques succès passagers.

V. 41. Un même instant conclut notre hymen et la guerre,
Fit naître notre espoir, et le jeta par terre.

Non seulement *un espoir jeté par terre* est une expression vicieuse, mais la même idée est exprimée ici en quatre façons différentes; ce qui est un vice plus grand. Il faut, autant qu'on le peut, éviter ces pléonasmes; c'est une abondance stérile : je ne crois pas qu'il y en ait un seul exemple dans Racine.

V. 59. Lui qu'Apollon jamais n'a fait parler à faux.

Parler à faux n'est pas sans doute assez noble, ni même assez juste.

Un coup porte à faux, on est accusé à faux, dans le style familier; mais on ne peut dire, *il parle à faux*, dans un discours tant soit peu relevé.

V. 61. Albe et Rome demain prendront une autre face;
Tes vœux sont exaucés, elles auront la paix,
Et tu seras unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais.

On pourrait souhaiter que cet oracle eût été plutôt rendu dans un temple que par un Grec qui fait des prédictions au pied d'une montagne. Remarquons encore qu'un oracle doit produire un événement et servir au nœud de la pièce, et qu'ici il ne sert presque à rien qu'à donner un moment d'espérance.

J'oserais encore dire que ces mots à double entente, *sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais*, paraissent seulement une plaisanterie amère, une équivoque cruelle, sur la destinée malheureuse de Camille.

Le plus grand défaut de cette scène, c'est son inutilité. Cet entretien de Camille et de Julie roule sur un objet trop mince, et qui ne sert en rien ni au nœud, ni au dénoûment. Julie veut pénétrer le secret de Camille, et savoir si elle aime un autre que Curiace : rien n'est moins tragique.

V. 71. Il me parla d'amour sans me donner d'ennui....
Je ne lui pus montrer de mépris ni de glace.

On pourrait faire ici une réflexion que je ne hasarde qu'avec la défiance convenable; c'est que Camille était plus en droit de laisser paraître son indifférence pour Valère que de l'écouter avec complaisance; c'est qu'il était même plus naturel de lui montrer de *la glace*, quand elle se croyait sûre d'épouser son amant, que de *faire bon visage* à un homme qui lui déplaît; et enfin ce trait raffiné marque plus de subtilité que de sentiment : il n'y a rien là de tragique; mais ce vers,

Tout ce que je voyois me sembloit Curiace,

est si beau qu'il semble tout excuser.

Il est vrai que ce petit incident, qui ne consiste que dans la joie que Camille a ressentie, ne produit aucun événement, et n'est pas nécessaire à la pièce; mais il produit des sentiments. Ajoutons que dans un premier acte on permet des incidents de peu d'importance qu'on ne souffrirait pas dans le cours d'une intrigue tragique.

V. 76. J'en sus hier la nouvelle, et je n'y pris pas garde.

Elle ne prend pas garde à une bataille qui va se donner! Le spectacle de deux armées prêtes à combattre, et le danger de son amant, ne devaient-ils pas autant l'alarmer que le discours d'un Grec au pied du mont Aventin a dû la rassurer? Le premier mouvement, dans une telle occasion, n'est-il pas de dire : *Ce Grec m'a trompé, c'est un faux pro-*

phète! avait-elle besoin d'un songe pour craindre ce que deux armées rangées en bataille devaient assez lui faire redouter?

V. 85. J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite....

Ce songe est beau en ce qu'il alarme un esprit rassuré par un oracle. Je remarquerai ici qu'en général un songe, ainsi qu'un oracle, doit servir au nœud de la pièce; tel est le songe admirable d'Athalie; elle voit un enfant en songe; elle trouve ce même enfant dans le Temple : c'est là que l'art est poussé à sa perfection.

Un rêve qui ne sert qu'à faire craindre ce qui doit arriver, ne peut avoir que des beautés de détail, n'est qu'un ornement passager. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui un *remplissage*. *Mille* songes, *mille* images, *mille* amas, sont d'un style trop négligé, et ne disent rien d'assez positif.

V. 89. C'est en contraire sens qu'un songe s'interprète.

Pourquoi un songe s'interprète-t-il en sens contraire? Voyez les songes expliqués par Joseph, par Daniel; ils sont funestes par eux-mêmes et par leur explication.

V. 95. Soit que Rome y succombe, ou qu'Albe ait le dessous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux.

Avoir le dessus ou le dessous ne se dit que dans la poésie burlesque; c'est le *di sopra* et le *di sotto* des Italiens. L'Arioste emploie cette expression lorsqu'il se permet le comique; le Tasse ne s'en sert jamais.

SCÈNE IV.

V. 1. N'en doutez point, Camille, et revoyez un homme
Qui n'est ni le vainqueur ni l'esclave de Rome.

Camille vient de dire, à la fin de la scène précédente :

> Jamais ce nom (d'époux) ne sera pour un homme
> Qui soit ou le vainqueur ou l'esclave de Rome.

On ne permet plus de répéter ainsi un vers

V. 3. Cessez d'appréhender de voir rougir mes mains
Du poids honteux des fers ou du sang des Romains.

Rougir est employé ici dans deux acceptions différentes. Les mains *rouges de sang;* elles sont rouges en un autre sens que quand elles sont meurtries par le poids des fers; mais cette figure ne manque pas de justesse, parce qu'en effet il y a de la rougeur dans l'un et dans l'autre cas.

V. 10. Tu fuis une bataille à tes vœux si funestes.

Il est bien étrange que Camille interrompe Curiace pour le soupçonner et le louer d'être un lâche. Ce défaut est grand, et il était aisé de

l'éviter. Il était naturel que Curiace dît d'abord ce qu'il doit dire, qu'il ne commençât point par répéter les vers de Camille, par lui dire qu'*il a cru que Camille aimait Rome et la gloire*, qu'*elle mépriserait sa chaîne et haïrait sa victoire*, et que, *comme elle craint la victoire et la captivité*, etc. De tels propos ne sont pas à leur place; il faut aller au fait : *Semper ad eventum festinat.*

V. 13. Qu'un autre considère ici ta renommée,
Et te blâme, s'il veut, de m'avoir trop aimée, etc.

Ces vers condamnent trop l'idée de Camille, que son amant est traître à son pays. Il fallait supprimer toute cette tirade.

V. 19. Mais as-tu vu mon père? et peut-il endurer
Qu'ainsi dans sa maison tu t'oses retirer?

Ce mot *endurer* est du style de la comédie; on ne dit que dans le discours le plus familier, *j'endure que*, *je n'endure pas que*. Le terme *endurer* ne s'admet dans le style noble qu'avec un accusatif, *les peines que j'endure*.

V. 42. Camille, pour le moins, croyez-en votre oracle.

On sent ici combien Sabine ferait un meilleur effet que la confidente Julie. Ce n'est point à Julie à dire, *sachons pleinement;* c'est toujours à la personne la plus intéressée à interroger.

V. 51. .... Que faisons-nous, Romains?
Dit-il, et quel démon nous fait venir aux mains?

J'ose dire que dans ce discours imité de Tite Live, l'auteur français est au-dessus du romain, plus nerveux, plus touchant; et quand on songe qu'il était gêné par la rime et par une langue embarrassée d'articles, et qui souffre peu d'inversions; qu'il a surmonté toutes ces difficultés; qu'il n'a employé le secours d'aucune épithète; que rien n'arrête l'éloquente rapidité de son discours; c'est là qu'on reconnaît le grand Corneille. Il n'y a que *tant et tant de nœuds* à reprendre.

V. 65. Ils ont assez longtemps joui de nos divorces.

Ce mot de *divorces*, s'il ne signifiait que des querelles, serait impropre; mais ici il dénote les querelles de deux peuples unis; et par là il est juste, nouveau, et excellent.

V. 76. Que le parti plus foible obéisse au plus fort.

Ce vers est ainsi dans d'autres éditions :

Que le foible parti prenne loi du plus fort.

Il est à croire qu'on reprocha à Corneille une petite faute de grammaire. On doit, dans l'exactitude scrupuleuse de la prose, dire : « Que le parti *le* plus faible obéisse au plus fort; » mais si ces libertés ne sont pas permises aux poëtes de génie, il ne faut point faire de vers. *Pren-*

dre loi ne se dit pas; ainsi la première leçon est préférable. Racine a bien dit[1]:

> *Charger* de mon débris les reliques plus chères,

au lieu de *reliques les plus chères*.

Encore une fois, ces licences sont heureuses quand on les emploie dans un morceau élégamment écrit : car si elles sont précédées et suivies de mauvais vers, elles en prennent la teinture et en deviennent plus insupportables.

V. 100. Chacun va renouer avec ses vieux amis.

On doit avouer que *renouer avec ses vieux amis*, est de la prose familière qu'il faut éviter dans le style tragique, bien entendu qu'on ne sera jamais ampoulé.

V. 103. . . . L'auteur de vos jours m'a promis à demain. . . .

A demain est trop du style de la comédie. Je fais souvent cette observation; c'était un des vices du temps. La *Sophonisbe* de Mairet est tout entière dans ce style, et Corneille s'y livrait quand les grandes images ne le soutenaient pas.

V. 104. Le bonheur sans pareil de vous donner la main.

Le bonheur sans pareil n'était pas si ridicule qu'aujourd'hui. Ce fut Boileau qui proscrivit toutes ces expressions communes de *sans pareil*, *sans seconde*, *à nul autre pareil*, *à nulle autre seconde*.

V. 106. Le devoir d'une fille est dans l'obéissance.
— Venez donc recevoir ce doux commandement.

Ces deux vers sont de pure comédie; aussi les retrouve-t-on mot à mot dans la comédie du *Menteur;* mais l'auteur aurait dû les retrancher de la tragédie des *Horaces*.

V. 109. Je vais suivre vos pas, mais pour revoir mes frères,
Et savoir d'eux encor la fin de nos misères.

Il n'est pas inutile de dire aux étrangers que *misère* est, en poésie, un terme noble qui signifie calamité, et non pas indigence.

> Hécube près d'Ulysse acheva sa *misère*[2].
> Peut-être je devrois, plus humble en ma *misère*[3].

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 1. Ainsi Rome n'a point séparé son estime;
Elle eût cru faire ailleurs un choix illégitime.

1. *Bajazet*, III, 2.
2. Racine, *Andromaque*, I, 2. — 3. Id., *Mithridate*, I, 2.

Illégitime pourrait n'être pas le mot propre en prose; on dirait *un mauvais choix*, *un choix dangereux*, etc. *Illégitime* non-seulement est pardonné à la rime, mais devient une expression forte, et signifie qu'il y aurait de l'injustice à ne point choisir les trois plus braves.

V. 5. Et son illustre ardeur d'oser plus que les autres
D'une seule maison brave toutes les nôtres.

Il y avait dans les premières éditions :

Et ne nous opposant d'autres bras que les vôtres.

Ni l'une ni l'autre manière n'est élégante, et *illustre ardeur d'oser* n'est pas français. *D'une maison braver les autres* n'est pas une expression heureuse; mais le sens est fort beau. On voit que quelquefois Corneille a mal corrigé ses vers. Je crois qu'on peut imputer cette singularité, non-seulement au peu de bons critiques que la France avait alors, au peu de connaissance de la pureté et de l'élégance de la langue, mais au génie même de Corneille, qui ne produisait ses beautés que quand il était animé par la force de son sujet.

V. 9. Ce choix pouvoit combler trois familles de gloire,
Consacrer hautement leurs noms à la mémoire.

Remarquez que *hautement* fait languir le vers, parce que ce mot est inutile.

V. 11. Oui, l'honneur que reçoit la vôtre par ce choix
En pouvoit à bon titre immortaliser trois.

Cette répétition, *oui*, *l'honneur*, est très-vicieuse. *Omne supervacuum pleno de pectore manat*.... C'est ici ce qu'on appelle une battologie : il est permis de répéter dans la passion, mais non pas dans un compliment.

V. 40. Ce noble désespoir périt malaisément.

Un *désespoir* qui *périt malaisément* n'a pas un sens clair; de plus, Horace n'a point de désespoir. Ce vers est le seul qu'on puisse reprendre dans cette belle tirade.

V. 59. La gloire en est pour vous, et la perte pour eux....
On perd tout quand on perd un ami si fidèle.

Perte suivie de deux fois *perd* est une faute bien légère.

SCÈNE II.

V. 3. Vos deux frères et vous. — Qui? — Vous et vos deux frères.

Ce n'est pas ici une battologie; cette répétition, *vous et vos deux frères*, est sublime par la situation. Voilà la première scène au théâtre où un simple messager ait fait un effet tragique, en croyant apporter des nouvelles ordinaires. J'ose croire que c'est la perfection de l'art.

SCÈNE III.

V. 3. Que les hommes, les dieux, les démons, et le sort,
Préparent contre nous un général effort.

Cet entassement, cette répétition, cette combinaison de *ciel*, de *dieux*, d'*enfer*, de *démons*, de *terre* et d'*hommes*, de *cruel*, d'*horrible*, d'*affreux*, est, je l'avoue, bien condamnable: cependant le dernier vers fait presque pardonner ce défaut.

V. 11. Il épuise sa force à former un malheur
Pour mieux se mesurer avec notre valeur.

Le sort qui veut se mesurer avec la valeur paraît bien recherché, bien peu naturel; mais que ce qui suit est admirable!

V. 14. Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes,

n'est pas une expression propre. Ce mot de *fortunes* au pluriel ne doit jamais être employé sans épithète : *bonnes et mauvaises fortunes*, *fortunes diverses*, mais jamais *des fortunes*. Cependant le sens est si beau, et la poésie a tant de priviléges, que je ne crois pas qu'on puisse condamner ce vers.

V. 18. Mille déjà l'ont fait, mille pourroient le faire.

Rien ne fait mieux sentir les difficultés attachées à la rime que ce vers faible, ces *mille* qui ont fait, ces *mille* qui pourraient *faire*, pour rimer à *ordinaire*. Le reste est d'une beauté achevée.

V. 43. . . . . Albe montre en effet
Qu'elle m'estime autant que Rome vous a fait,

n'est pas français. On peut dire en prose, et non en vers : *J'ai dû vous estimer autant que je fais*, ou *autant que je le fais*, mais non pas *autant que je vous fais;* et le mot *faire*, qui revient immédiatement après, est encore une faute; mais ce sont des fautes légères qui ne peuvent gâter une si belle scène.

V. 59. Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain,
Pour conserver encor quelque chose d'humain.

Cette tirade fit un effet surprenant sur tout le public, et les deux derniers vers sont devenus un proverbe, ou plutôt une maxime admirable.

V. 80. Albe vous a nommé, je ne vous connois plus.
— Je vous connois encore....

A ces mots, *je ne vous connois plus*, — *je vous connois encore*, on se récria d'admiration; on n'avait jamais rien vu de si sublime. Il n'y a pas dans Longin un seul exemple d'une pareille grandeur; ce sont ces traits qui ont mérité à Corneille le nom de *grand*, non-seulement

pour le distinguer de son frère, mais du reste des hommes. Une telle scène fait pardonner mille défauts.

V. 85. Non, non, n'embrassez pas de vertu par contrainte, etc.

Un des excellents esprits de nos jours[1] trouvait dans ces vers un outrage odieux qu'Horace ne devait pas faire à son beau-frère. Je lui dis que cela préparait au meurtre de Camille, et il ne se rendit pas. Voici ce qu'il en dit dans son *Introduction à la connaissance de l'esprit humain :* « Corneille apparemment veut peindre ici une valeur féroce; mais s'exprime-t-on ainsi avec un ami et un guerrier modeste? La fierté est une passion fort théâtrale; mais elle dégénère en vanité et en petitesse, sitôt qu'on la montre sans qu'on la provoque. » J'ajouterai à cette réflexion de l'homme du monde qui pensait le plus noblement, qu'outre la fierté déplacée d'Horace, il y a une ironie, une amertume, un mépris, dans sa réponse, qui sont plus déplacés encore.

V. 88. Voici venir ma sœur pour se plaindre avec vous.

Voici venir ne se dit plus. Pourquoi fait-il un si bel effet en italien, *Ecco venir la barbara reina*, et qu'il en fait un si mauvais en français? n'est-ce point parce que l'italien fait toujours usage de l'infinitif? *un bel tacer;* nous ne disons pas *un beau taire*. C'est dans ces exemples que se découvre le génie des langues.

SCÈNE IV.

V. 1. Avez-vous su l'état qu'on fait de Curiace?

L'état ne se dit plus, et je voudrais qu'on le dît : notre langue n'est pas assez riche pour bannir tant de termes dont Corneille s'est servi heureusement.

SCÈNE V.

V. 1. Iras-tu, Curiace? et ce funeste honneur
Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur?

Il y avait dans les éditions anciennes :

Iras-tu, ma chère âme? et ce funeste honneur, etc.

Chère âme ne révoltait point en 1639, et ces expressions tendres rendaient encore la situation plus haute. Depuis peu même une grande actrice (Mlle Clairon) a rétabli cette expression, *ma chère âme.*

V. 12. . . . . Mon pouvoir t'excuse à ta patrie,

n'est pas français; il faut *envers ta patrie, auprès de ta patrie.*

V. 15. Autre n'a mieux que toi soutenu cette guerre,
Autre de plus de morts n'a couvert notre terre.

1. Le marquis de Vauvenargues. (*Éd. de Kehl.*)

Ces *autres* ne seraient plus soufferts, même dans le style comique. Telle est la tyrannie de l'usage : *nul autre* donne peut-être moins de rapidité et de force au discours.

V. 45. Que les pleurs d'une amante ont de puissants discours!

Remarquez qu'on peut dire *le langage des pleurs*, comme on dit *le langage des yeux :* pourquoi? parce que les regards et les pleurs expriment le sentiment; mais on ne peut dire *le discours des pleurs*, parce que ce mot *discours* tient au raisonnement. Les pleurs n'ont point de discours; et de plus, *avoir des discours* est un barbarisme.

V. 46. Et qu'un bel œil est fort avec un tel secours!

Ces réflexions générales font rarement un bon effet; on sent que c'est le poëte qui parle; c'est à la passion du personnage à parler. Un *bel œil* n'est ni noble ni convenable; il n'est pas question ici de savoir si Camille a un *bel œil*, et si *un bel œil est fort ;* il s'agit de perdre une femme qu'on adore et qu'on va épouser. Retranchez ces quatre premiers vers, le discours en devient plus rapide et plus pathétique.

V. 49. N'attaquez plus ma gloire avec tant de douleurs.

Les premières éditions portent :

N'attaquez plus ma gloire avecque vos douleurs.

Comme on s'est fait une loi de remarquer les plus petites choses dans les belles scènes, on observera que c'est avec raison que nous avons rejeté *avecque* de la langue; ce *que* était inutile et rude.

V. 59. Vengez-vous d'un ingrat, punissez un volage.

J'ose penser qu'il y a ici plus d'artifice et de subtilité que de naturel. On sent trop que Curiace ne parle pas sérieusement. Ce trait de rhéteur refroidit; mais Camille répond avec des sentiments si vrais, qu'elle couvre tout d'un coup ce petit défaut.

V. pén. . . . . . Quel malheur, si l'amour de sa femme
Ne peut non plus sur lui que le mien sur ton âme!

n'est pas français; la grammaire demande, *ne peut pas plus sur lui*. Ces deux vers ne sont pas bien faits; il ne faut pas s'attendre à trouver dans Corneille la pureté, la correction, l'élégance du style; ce mérite ne fut connu que dans les beaux jours du siècle de Louis XIV. C'est une réflexion que les lecteurs doivent faire souvent pour justifier Corneille, et pour excuser la multitude des notes du commentateur.

SCÈNE VI.

V. 5. Non, non, mon frère, non, je ne viens en ce lieu
Que pour vous embrasser et pour vous dire adieu.

Ces trois *non*, et *en ce lieu*, font un mauvais effet. On sent que le

lieu est pour la rime, et les *non* redoublés pour le vers. Ces négligences, si pardonnables dans un bel ouvrage, sont remarquées aujourd'hui. Mais ces termes, *en ce lieu*, *en ces lieux*, cessent d'être une expression oiseuse, une cheville, quand ils signifient qu'on doit être en ce lieu plutôt qu'ailleurs.

V. 7. Votre sang est trop bon, n'en craignez rien de lâche,
Rien dont la fermeté de ces grands cœurs se fâche.

Se fâche est trop faible, trop du style familier; mais le lecteur doit examiner quelque chose de plus important; il verra que cette scène de Sabine n'était pas nécessaire, qu'elle ne fait pas un coup de théâtre, que le discours de Sabine est trop artificieux, que sa douleur est trop étudiée, que ce n'est qu'un effort de rhétorique. Cette proposition, qu'un des deux la tue et que l'autre la venge, n'a pas l'air sérieuse; et d'ailleurs cela n'empêchera pas que Curiace ne combatte le frère de sa maîtresse, et qu'Horace ne combatte l'époux promis à sa sœur. De plus, Camille est un personnage nécessaire, et Sabine ne l'est pas; c'est sur Camille que roule l'intrigue. Épousera-t-elle son amant? ne l'épousera-t-elle pas? Ce sont les personnages dont le sort peut changer, et dont les passions doivent être heureuses ou malheureuses, qui sont l'âme de la tragédie. Sabine n'est introduite dans la pièce que pour se plaindre.

V. 30. Vous feriez peu pour lui, si vous vous étiez moins.

Ce *peu* et ce *moins* font un mauvais effet, et *vous vous étiez moins* est prosaïque et familier.

V. 39. Quoi! me réservez-vous à voir une victoire
Où, pour haut appareil d'une pompeuse gloire, etc.

Ces vers échappent quelquefois au génie dans le feu de la composition. Ils ne disent rien; mais ils accompagnent des vers qui disent beaucoup.

V. 59. Que t'ai-je fait, Sabine, et quelle est mon offense?

Il y avait auparavant :

Femme, que t'ai-je fait, et quelle est mon offense?

La naïveté qui régnait encore en ce temps-là dans les écrits permettait ce mot. La rudesse romaine y paraît même tout entière.

V. 65. Tu me viens de réduire en un étrange point.

Notre malheureuse rime arrache quelquefois de ces mauvais vers; ils passent à la faveur des bons; mais ils feraient tomber un ouvrage médiocre dans lequel ils seraient en grand nombre.

SCÈNE VII.

V. 1. Qu'est-ce-ci, mes enfants? écoutez-vous vos flammes....

Qu'est-ce-ci ne se dit plus aujourd'hui que dans le discours familier.

V. 2. Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?

Avec des femmes serait comique en toute autre occasion; mais je ne sais si cette expression commune ne va pas ici jusqu'à la noblesse, tant elle peint bien le vieil Horace.

SCÈNE VIII.

V. 10. Ne pensez qu'aux devoirs que vos pays demandent.

Des pays ne demandent point *des devoirs*. La patrie impose *des devoirs*, elle en demande l'accomplissement.

V. dern. Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux.

J'ai cherché, dans tous les anciens et dans tous les théâtres étrangers, une situation pareille, un pareill mélange de grandeur d'âme, de douleur, de bienséance, et je ne l'ai point trouvé : je remarquerai surtout que chez les Grecs il n'y a rien dans ce goût.

ACTE III.

SCÈNE I.

SABINE, *seule.*

Ce monologue de Sabine est absolument inutile, et fait languir la pièce. Les comédiens voulaient alors des monologues. La déclamation approchait du chant, surtout celle des femmes; les auteurs avaient cette complaisance pour elles. Sabine s'adresse sa pensée, la retourne, répète ce qu'elle a dit, oppose parole à parole :

En l'une je suis femme, en l'autre je suis fille.
En l'une je suis fille, en l'autre je suis femme.
Songeons pour quelle cause, et non par quelles mains.
Je songe par quels bras, et non pour quelle cause.

Les quatre derniers vers sont plus dans la passion. (Voyez ci-après, v. 51.)

V. 20. Leur vertu les élève en cet illustre rang.

Il ne s'agit point ici de rang : l'auteur a voulu rimer à *sang*. La plus grande difficulté de la poésie française et son plus grand mérite est que la rime ne doit jamais empêcher d'employer le mot propre.

V. 33. Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,
Poussent un jour qui fuit et rend les nuits plus sombres.

La tragédie admet les métaphores, mais non pas les comparaisons :

pourquoi? parce que la métaphore, quand elle est naturelle, appartient à la passion; les comparaisons n'appartiennent qu'à l'esprit

V. 51. Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez,
Si même vos faveurs ont tant de cruautés?
Et de quelle façon punissez-vous l'offense,
Si vous traitez ainsi les vœux de l'innocence?

Ces quatre derniers vers semblent dignes de la tragédie; mais ce monologue ne semble qu'une amplification.

SCÈNE II.

V. 1. En est-ce fait, Julie? et que m'apportez-vous?

Autant la première scène a refroidi les esprits, autant cette seconde les échauffe : pourquoi? c'est qu'on y apprend quelque chose de nouveau et d'intéressant; il n'y a point de vaine déclamation, et c'est là le grand art de la tragédie, fondé sur la connaissance du cœur humain, qui veut toujours être remué.

V. 4. De tous les combattants a-t-il fait des hosties?

Hostie ne se dit plus, et c'est dommage; il ne reste plus que le mot *victime*. Plus on a de termes pour exprimer la même chose, plus la poésie est variée.

V. 13. Et par les désespoirs d'une chaste amitié,
Nous aurions des deux camps tiré quelque pitié.

On n'emploie plus aujourd'hui *désespoir* au pluriel; il fait pourtant un très-bel effet. *Mes déplaisirs*, *mes craintes*, *mes douleurs*, *mes ennuis*, disent plus que *mon déplaisir*, *ma crainte*, etc. Pourquoi ne pourrait-on pas dire, *mes désespoirs*, comme on dit *mes espérances?* Ne peut-on pas désespérer de plusieurs choses, comme on peut en espérer plusieurs?

V. 40. Ils combattront plutôt et l'une et l'autre armée,
Et mourront par les mains qui leur font d'autres lois,
Que pas un d'eux renonce aux honneurs d'un tel choix.

Il y avait :

Et mourront par les mains qui les ont séparés,
Que quitter les honneurs qui leur sont déférés.

Comme il y a ici une faute évidente de langage, *mourront que quitter*, et que l'auteur avait oublié le mot *plutôt*, qu'il ne pouvait pourtant répéter parce qu'il est au vers précédent, il changea ainsi cet endroit; par malheur la même faute s'y retrouve. Tout le reste de ce couplet est très-bien écrit.

V. 50. Puisque chacun, dit-il, s'échauffe en ce discord,
Consultons des grands dieux la majesté sacrée.

En ce discord, ne se dit plus, mais il est à regretter.

V. 62. Comme si toutes deux le connoissoient pour roi

C'est une petite faute. Le sens est, *comme si toutes deux voyaient en lui leur roi*. *Connaître un homme pour roi*, ne signifie pas le reconnaître pour son souverain.

On peut connaître un homme pour roi d'un autre pays. *Connaître* ne veut pas dire *reconnaître*.

SCÈNE III.

V. 1. Ma sœur, que je vous die une bonne nouvelle.

Au lieu de *die* on a imprimé *dise* dans les éditions suivantes. *Die* n'est plus qu'une licence; on ne l'emploie que pour la rime. *Une bonne nouvelle* est du style de la comédie; ce n'est là qu'une très-légère inattention. Il était très-aisé à Corneille de mettre: *Ah! ma sœur, apprenez une heureuse nouvelle*, et d'exprimer ce petit détail autrement; mais alors ces expressions familières étaient tolérées; elles ne sont devenues des fautes que quand la langue s'est perfectionnée; et c'est à Corneille même qu'elle doit en partie cette perfection. On fit bientôt une étude sérieuse d'une langue dans laquelle il avait écrit de si belles choses.

V. 13. Ils (les dieux) descendent bien moins dans de si bas étages,
Que dans l'âme des rois leurs vivantes images.

Bas étages est bien bas, et la pensée n'est que poétique. Cette contestation de Sabine et de Camille paraît froide dans un moment où l'on est si impatient de savoir ce qui se passe. Ce discours de Camille semble avoir un autre défaut: ce n'est point à une amante à dire que *les dieux inspirent toujours les rois*, qu'*ils sont les rayons de la Divinité;* c'est là de la déclamation d'un rhéteur dans un panégyrique.

Ces contestations de Camille et de Sabine sont, à la vérité, des jeux d'esprit un peu froids; c'est un grand malheur que le peu de matière que fournit la pièce ait obligé l'auteur à y mêler ces scènes qui, par leur inutilité, sont toujours languissantes.

V. 34. Adieu, je vais savoir comme enfin tout se passe.

Ce vers de comédie démontre l'inutilité de la scène. La nécessité de savoir comme tout se passe condamne tout ce froid dialogue.

V. 35. Modérez vos frayeurs; j'espère à mon retour
Ne vous entretenir que de propos d'amour.

Ce discours de Julie est trop d'une soubrette de comédie.

SCÈNE IV.

V. 1. Parmi nos déplaisirs souffrez que je vous blâme.

Cette scène est encore froide. On sent trop que Sabine et Julie ne sont là que pour amuser le peuple, en attendant qu'il arrive un événement intéressant; elles répètent ce qu'elles ont déjà dit. Corneille manque à la grande règle *semper ad eventum festinat;* mais quel homme l'a toujours observée? J'avouerai que Shakspeare est de tous les auteurs tragiques celui où l'on trouve le moins de ces scènes de pure conversation; il y a presque toujours quelque chose de nouveau dans chacune de ses scènes : c'est, à la vérité, aux dépens des règles et de la bienséance et de la vraisemblance; c'est en entassant vingt années d'événements les uns sur les autres; c'est en mêlant le grotesque au terrible; c'est en passant d'un cabaret à un champ de bataille, et d'un cimetière à un trône; mais enfin il attache. L'art serait d'attacher et de surprendre toujours, sans aucun de ces moyens irréguliers et burlesques tant employés sur les théâtres espagnols et anglais.

V. 13. L'hymen qui nous attache en une autre famille
Nous détache de celle où l'on a vécu fille.

Il faut : *attache à une autre famille;* d'ailleurs ces vers sont trop familiers.

V. 26. C'est un raisonnement bien mauvais que le vôtre.

Ce mot seul de *raisonnement* est la condamnation de cette scène et de toutes celles qui lui ressemblent. Tout doit être action dans une tragédie; non que chaque scène doive être un événement, mais chaque scène doit servir à nouer ou à dénouer l'intrigue; chaque discours doit être préparation ou obstacle. C'est en vain qu'on cherche à mettre des contrastes entre les caractères dans ces scènes inutiles, si ces contrastes ne produisent rien.

V. 34. Et tous maux sont pareils alors qu'ils sont extrêmes.

Ce beau vers est d'une grande vérité. Il est triste qu'il soit perdu dans une amplification.

V. 35. . . . L'amant qui vous charme et pour qui vous brûlez,
Ne vous est, après tout, que ce que vous voulez.
Une mauvaise humeur, un peu de jalousie,
En fait assez souvent passer la fantaisie,

sont des vers comiques qui gâteraient la plus belle tirade.

V. 48. Vous ne connoissez point ni l'amour, ni ses traits.

Ce *point* est de trop. Il faut : *Vous ne connaissez ni l'amour ni ses traits.*

V. 53. Il entre avec douceur, mais il règne par force, etc.

Ces maximes détachées, qui sont un défaut quand la passion doit parler, avaient alors le mérite de la nouveauté. On s'écriait : *C'est connaître le cœur humain!* mais c'est le connaître bien mieux que de faire

dire en sentiment ce qu'on n'exprimait guère alors qu'en sentences; défaut éblouissant que les auteurs imitaient de Sénèque.

V. 55. Vouloir ne plus aimer, c'est ce qu'elle ne peut,
Puisqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut.

Ces deux *peut*, ces syllabes dures, ces monosyllabes *veut* et *peut;* et cette idée de vouloir ce que l'amour veut, comme s'il était question ici du dieu d'amour; tout cela constitue deux des plus mauvais vers qu'on pût faire, et c'était de tels vers qu'il fallait corriger.

V. dern. Ses chaînes sont pour nous aussi fortes que belles.

Toute cette scène est ce qu'on appelle du remplissage; défaut insupportable, mais devenu presque nécessaire dans nos tragédies qui sont toutes trop longues, à l'exception d'un très-petit nombre.

SCÈNE V.

V. 1. Je viens vous apporter de fâcheuses nouvelles.

Comme l'arrivée du vieil Horace rend la vie au théâtre qui languissait! quel moment et quelle noble simplicité! On pourrait objecter qu'Horace ne devait pas venir avertir des femmes que leurs époux et leurs frères sont aux mains, que c'est venir les désespérer inutilement et sans raison, qu'on les a même renfermées pour ne point entendre leurs cris, qu'il ne résulte rien de cette nouvelle; mais il en résulte du plaisir pour le spectateur qui, malgré cette critique, est très-aise de voir le vieil Horace.

V. 8. Ne nous consolez point contre tant d'infortune.

Cela n'est pas français. On console *du* malheur; on s'arme, on se soutient *contre* le malheur.

V. 12. Nous pourrions aisément faire en votre présence
De notre désespoir une fausse constance.

Faire une fausse constance de son désespoir, est du phébus, du galimatias. Est-il possible que le mauvais se trouve ainsi presque toujours à côté du bon!

V. 14. Mais quand on peut sans honte être sans fermeté,
L'affecter au dehors, c'est une lâcheté.

Ces sentences et ces raisonnements sont bien mal placés dans un moment si douloureux; c'est là le poëte qui parle et qui raisonne.

V. 42. Ma main bientôt sur eux m'eût vengé hautement....

Ce discours du vieil Horace est plein d'un art d'autant plus beau qu'il ne paraît pas. On ne voit que la hauteur d'un Romain et la chaleur d'un vieillard qui préfère l'honneur à la nature. Mais cela même prépare tout ce qu'il dit dans la scène suivante; c'est là qu'est le vrai génie.

V. 59. **Un si glorieux titre ést un digne trésor.**

Notre malheureuse rime n'amène que trop souvent de ces expressions faibles ou impropres. *Un titre qui est un digne trésor*, ne serait permis que dans le cas où il s'agirait d'opposer ce titre à la fortune; mais ici il ne forme pas de sens; et ce mot de *digne* achève de rendre ce vers intolérable. Quand les poëtes se trouvent ainsi gênés par une rime, ils doivent absolument en chercher deux autres.

SCÈNE VI.

V. 1. Nous venez-vous, Julie, apprendre la victoire?

Il semble intolérable qu'une suivante ait vu le combat, et que ce père des trois champions de Rome reste inutilement avec des femmes pendant que ses enfants sont aux mains, lui qui a dit auparavant[1] :

> Qu'est-ce-ci, mes enfants? écoutez-vous vos flammes,
> Et perdez-vous encor le temps avec des femmes?

C'est une grande inconséquence; c'est démentir son caractère. Quoi! cet homme qui se sent assez de force pour tuer ses trois enfants *hautement* s'ils donnent un *mol consentement* à un nouveau choix que le peuple est en droit de faire, quitte le champ où ses trois fils combattent pour venir apprendre à des femmes une nouvelle qu'on doit leur cacher! Il ne prétexte pas même cette disparate sur l'horreur qu'il aurait de voir ses fils combattre contre son gendre! Il ne vient que comme messager, tandis que Rome entière est sur le champ de bataille; il reste les bras croisés, tandis qu'une soubrette a tout vu! Ce défaut peut-il se pardonner? On peut répondre qu'il est resté pour empêcher ces femmes d'aller séparer les combattants, comme s'il n'y avait pas tant d'autres moyens.

V. 22. Ce bonheur a suivi leur courage invaincu....

Ce mot *invaincu* n'a été employé que par Corneille, et devrait l'être, je crois, par tous nos poëtes. Une expression si bien mise à sa place dans *le Cid* et dans cette admirable scène ne doit jamais vieillir.

V. 23. Qu'ils ont vu Rome libre autant qu'ils ont vécu,
Et ne l'auront point vue obéir qu'à son prince.

Ce *point* est ici un solécisme; il faut, *et ne l'auront vue obéir qu'à*.

V. 30. Que vouliez-vous qu'il fît contre trois? — Qu'il mourût.

Voilà ce fameux *qu'il mourût*, ce trait du plus grand sublime; ce mot auquel il n'en est aucun de comparable dans toute l'antiquité. Tout l'auditoire fut si transporté, qu'on n'entendit jamais le vers faible qui suit; et le morceau, *n'eût-il que d'un moment retardé sa défaite*, étant plein de chaleur, augmenta encore la force du *qu'il mourût*. Que de

1. Acte II, scène VII. (ÉD.)

beautés! et d'où naissent-elles? d'une simple méprise très-naturelle, sans complication d'événements, sans aucune intrigue recherchée, sans aucun effort. Il y a d'autres beautés tragiques, mais celle-ci est au premier rang.

Il est vrai que le vieil Horace, qui était présent quand les Horaces et les Curiaces ont refusé qu'on nommât d'autres champions, a dû être présent à leur combat. Cela gâte jusqu'au *qu'il mourût*.

V. 36. Il est de tout son sang comptable à sa patrie,
Chaque goutte épargnée a sa gloire flétrie.

Chaque goutte paraît être de trop. Il ne faut pas tant retourner sa pensée.

A sa gloire flétrie; la sévérité de la grammaire ne permet point ce *flétrie :* il faut dans la rigueur, *a flétri sa gloire :* mais *a sa gloire flétrie* est plus beau, plus poétique, plus éloigné du langage ordinaire, sans causer d'obscurité.

V. 38. Chaque instant de sa vie, après ce lâche tour....

Après ce lâche tour, est une expression trop triviale.

V. 39. Met d'autant plus ma honte avec la sienne au jour.
J'en romprai bien le cours, etc.

Ces derniers mots se rapportent naturellement à la honte; mais on ne rompt point le cours d'une honte. Il faut donc qu'ils tombent sur *chaque instant de sa vie*, qui est plus haut; mais *je romprai bien le cours de chaque instant de sa vie*, ne peut se dire. *Bien* signifie dans ces occasions *fortement* ou *aisément :* je le punirai *bien*, je l'empêcherai *bien*.

V. 61. Dieux! verrons-nous toujours des malheurs de la sorte?

Ce *de la sorte* est une expression du peuple qui n'est pas convenable; elle n'est pas même française. Il faudrait *de cette sorte*, ou *d'une telle sorte*.

V. 62. Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,
Et toujours redouter la main de nos parents?

Ce dernier vers est de la plus grande beauté : non-seulement il dit ce dont il s'agit, mais il prépare ce qui doit suivre.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 1. Ne me parlez jamais en faveur d'un infâme.

Nous avons vu qu'il est très-extraordinaire que le père n'ait pas été détrompé entre le troisième et le quatrième acte; qu'un vieillard de son caractère, qui a assez de force pour tuer son fils de ses propres

mains, à ce qu'il dit, n'en ait pas assez pour être allé sur le champ de bataille ; qu'il reste dans sa maison tandis que Rome entière est spectatrice du combat ; comment souffrir qu'une suivante soit allée voir ce fameux duel, et que le vieil Horace soit demeuré chez lui ? Comment ne s'est-il pas mieux informé pendant l'entr'acte ? Pourquoi le père des Horaces ignore-t-il seul ce que tout Rome sait ? Je ne sais de réponse à cette critique, sinon que ce défaut est presque excusable, puisqu'il amène de grandes beautés.

V. 5. Sabine y peut mettre ordre, ou derechef j'atteste
Le souverain pouvoir de la troupe céleste....

Derechef et *la troupe céleste*, sont hors d'usage. *La troupe céleste* est bannie du style noble, surtout depuis que Scarron l'a employée dans le style burlesque.

V. 11. Le jugement de Rome est peu pour mon regard.

Pour mon regard, est suranné et hors d'usage ; c'est pourtant une expression nécessaire.

SCÈNE II.

V. 11. C'est à moi seul aussi de punir son forfait.

Si son fils est coupable d'un *forfait* envers Rome, pourquoi serait-ce au père seul à le punir ?

V. 15. Vous redoublez ma honte et ma confusion.

Je ne sais s'il n'y a pas dans cette scène un artifice trop visible, une méprise trop longtemps soutenue. Il semble que l'auteur ait eu plus d'égards au jeu de théâtre qu'à la vraisemblance. C'est le même défaut que dans la scène de Chimène avec don Sanche dans *le Cid*. Ce petit et faible artifice, dont Corneille se sert trop souvent, n'est pas la véritable tragédie.

V. 22. Quels honneurs, quel triomphe, et quel empire enfin,
Lorsque Albe sous ses lois range notre destin ?

On ne range point ainsi un destin.

V. 30. Quoi ! Rome enfin triomphe !

Que ce mot est pathétique ! comme il sort des entrailles d'un vieux Romain !

V. 56. L'air résonne des cris qu'au ciel chacun envoie ;
Albe en jette d'angoisse, et les Romains de joie.

On ne dit plus guère *angoisse* : et pourquoi ? quel mot lui a-t-on substitué ? *Douleur*, *horreur*, *peine*, *affliction*, ne sont pas des équivalents : *angoisse* exprime la douleur pressante et la crainte à la fois.

V. 59. C'est peu pour lui de vaincre, il veut encor braver.

Braver est un verbe actif qui demande toujours un régime : de plus,

ce n'est pas ici une bravade; c'est un sentiment généreux d'un citoyen qui venge ses frères et sa patrie.

V. 84. C'est où le roi le mène....

Mener à des chants et à des vœux, n'est ni noble ni juste; mais le récit de Valère a été si beau, qu'on pardonne aisément ces petites fautes.

V. 85. . . . . . . Et tandis il m'envoie
Faire office envers vous de douleur et de joie.

Tandis, sans un *que*, est absolument proscrit, et n'est plus permis que dans une espèce de style burlesque et naïf qu'on nomme *marotique : Tandis la perdrix vire.*

Faire office de douleur, n'est plus français, et je ne sais s'il l'a jamais été : on dit familièrement, *faire office d'ami*, *office de serviteur*, *office d'homme intéressé;* mais non *office de douleur et de joie.*

V. 94. Le roi ne sait que c'est d'honorer à demi.

Cette phrase est italienne; nous disons aujourd'hui, *ne sait ce que c'est.* Mais la dignité du tragique rejette ces expressions de comédie.

V. dern. Je vous devrai beaucoup pour un si bon office.

Ici la pièce est finie, l'action est complétement terminée. Il s'agissait de la victoire, et elle est remportée; du destin de Rome, et il est décidé.

SCÈNE III.

V. 1. Ma fille, il n'est plus temps de répandre des pleurs.

Voici donc une autre pièce qui commence; le sujet en est bien moins grand, moins intéressant, moins théâtral que celui de la première. Ces deux actions différentes ont nui au succès complet des *Horaces*. Il est vrai qu'en Espagne, en Angleterre, on joint quelquefois plusieurs actions sur le théâtre : on représente dans la même pièce *la Mort de César* et *la bataille de Philippes. Nos musas colimus severiores.*

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Boileau, *Art poét.*, III, 45.

Remarquez que Camille a été si inutile sur la fin de la première pièce des *Horaces*, qu'elle n'a proféré qu'un *hélas* pendant le récit de la mort de Curiace.

Remarquez encore que le vieil Horace n'a plus rien à dire, et qu'il perd le temps à répéter à Camille qu'il va consoler Sabine.

V. 3. On pleure injustement des pertes domestiques,
Quand on en voit sortir des victoires publiques.

Des victoires qui sortent, font une image peu convenable. On ne voit point sortir des victoires, comme on voit sortir des troupes d'une ville.

V. 7. En la mort d'un amant vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome.

L'auteur répète trop souvent cette idée, et ce n'est pas là le temps de parler de mariage à Camille.

V. 13. Et ses trois frères morts par la main d'un époux
Lui donneront des pleurs bien plus justes qu'à vous.

Lui donneront des pleurs justes, n'est pas français. C'est Sabine qui donnera des pleurs; ce ne sont pas ses frères morts qui lui en donneront. Un accident fait couler des pleurs, et ne les donne pas.

V. 21. Faites-vous voir sa sœur, et qu'en un même flanc
Le ciel vous a tous deux formés d'un même sang.

Faites-vous voir.... et qu'en.... est un solécisme; parce que *faites-vous voir* signifie *montrez-vous, soyez sa sœur;* et *montrez-vous, soyez, paraissez*, ne peut régir un *que*.

Ajoutez qu'après lui avoir dit, *faites-vous voir sa sœur*, il est très-superflu de dire qu'elle est sortie du même flanc.

SCÈNE IV.

V. 1. Oui, je lui ferai voir par d'infaillibles marques
Qu'un véritable amour brave la main des Parques.

Voici Camille qui, après un long silence dont on ne s'est pas seulement aperçu, parce que l'âme était toute remplie du destin des Horaces et des Curiaces, et de celui de Rome; voici Camille, dis-je, qui s'échauffe tout d'un coup, et comme de propos délibéré; elle débute par une sentence poétique : *Qu'un véritable amour brave la main des Parques. Infaillibles marques* n'est là que pour la rime; grand défaut de notre poésie.

Ce monologue même n'est qu'une vaine déclamation. La vraie douleur ne raisonne point tant, ne récapitule point; elle ne dit point qu'on bâtit *en l'air sur le malheur d'autrui*, et que son père *triomphe* comme son frère de ce malheur. Elle ne s'excite point à *braver la colère*, à essayer de déplaire. Tous ces vains efforts sont froids, et pourquoi? c'est qu'au fond le sujet manque à l'auteur. Dès qu'il n'y a plus de combats dans le cœur, il n'y a plus rien à dire.

V. 7. . . . . Et par un juste effort
Je la veux rendre égale aux rigueurs de mon sort.

Elle dit ici qu'elle veut rendre sa douleur *égale*, *par un juste effort, aux rigueurs de son sort.* Quand on fait ainsi des efforts pour proportionner sa douleur à son état, on n'est pas même poétiquement affligé.

V. 17. Un oracle m'assure, un songe me travaille.

M'assure ne signifie pas *me rassure;* et c'est *me rassure* que l'auteur

entend. Je suis effrayé, on me rassure; Je doute d'une chose, on m'assure qu'elle est ainsi.... *Assurer* avec l'accusatif ne s'emploie que pour *certifier : J'assure ce fait;* et en termes d'art il signifie *affermir :* Assurez cette solive, ce chevron.

V. 20. Pour combattre mon frère on choisit mon amant.

Cette récapitulation de la pièce précédente n'est-elle point encore l'opposé d'une affliction véritable? *Curæ leves loquuntur.*

V. 45. Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père, etc.

Ce *dégénérons, mon cœur*, cette résolution de se mettre en colère, ce long discours, cette nouvelle sentence mal exprimée, que *c'est gloire de passer pour un cœur abattu*, enfin tout refroidit, tout glace le lecteur, qui ne souhaite plus rien. C'est, encore une fois, la faute du sujet. L'aventure des Horaces, des Curiaces, et de Camille, est plus propre en effet pour l'histoire que pour le théâtre.

On ne peut trop honorer Corneille, qui a senti ce défaut, et qui en parle dans son examen avec la candeur d'un grand homme.

V. 55. Il vient, préparons-nous à montrer constamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

Préparons-nous, augmente encore le défaut. On voit une femme qui s'étudie à montrer son affliction, qui répète, pour ainsi dire, sa leçon de douleur.

SCÈNE V.

V. 1. Ma sœur, voici le bras qui venge nos deux frères, etc.

Ce n'est plus là l'Horace du second acte. Ce *bras* trois fois répété, et cet ordre de rendre *ce qu'on doit à l'heur de sa victoire*, témoignent, ce semble, plus de vanité que de grandeur : il ne devrait parler à sa sœur que pour la consoler, ou plutôt il n'a rien du tout à dire. Qui l'amène auprès d'elle? est-ce à elle qu'il doit présenter les armes de ses beaux-frères? C'est au roi, c'est au sénat assemblé qu'il devait montrer ces trophées. Les femmes ne se mêlaient de rien chez les premiers Romains. Ni la bienséance, ni l'humanité, ni son devoir, ne lui permettaient de venir faire à sa sœur une telle insulte. Il paraît qu'Horace pouvait déposer au moins ces dépouilles dans la maison paternelle, en attendant que le roi vînt; que sa sœur, à cet aspect, pouvait s'abandonner à sa douleur, sans qu'Horace lui dît, *voici ce bras*, et sans qu'il lui ordonnât de ne s'entretenir jamais que de sa victoire; il semble qu'alors Camille aurait paru un peu plus coupable, et que l'emportement d'Horace aurait eu quelque excuse.

V. 18. O d'une indigne sœur insupportable audace!

Observez que la colère du vieil Horace contre son fils était très-intéressante, et que celle de son fils contre sa sœur est révoltante et sans aucun intérêt. C'est que la colère du vieil Horace supposait le malheur

de Rome; au lieu que le jeune Horace ne se met en colère que contre une femme qui pleure et qui crie, et qu'il faut laisser crier ou pleurer. Cela est historique, oui; mais cela n'est nullement tragique, nullement théâtral.

V. 19. D'un ennemi public dont je reviens vainqueur,
Le nom est dans ta bouche, et l'amour dans ton cœur.

Le reproche est évidemment injuste. Horace lui-même devait plaindre Curiace, c'est son beau-frère, il n'y a plus d'ennemis, les deux peuples n'en font plus qu'un. Il a dit lui-même, au second acte, *qu'il aurait voulu racheter de sa vie le sang de Curiace.*

V. 28. Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien!

Ces plaintes seraient plus touchantes si l'amour de Camille avait été le sujet de la pièce; mais il n'en a été que l'épisode : on y a songé à peine; on n'a été occupé que de Rome. Un petit intérêt d'amour interrompu ne peut plus reprendre une vraie force. Le cœur doit saigner par degrés dans la tragédie, et toujours des mêmes coups redoublés, et surtout variés.

V. 51. Rome, l'unique objet de mon ressentiment! etc.

Ces imprécations de Camille ont toujours été un beau morceau de déclamation, et ont fait valoir toutes les actrices qui ont joué ce rôle. Plusieurs juges sévères n'ont pas aimé le *mourir de plaisir;* ils ont dit que l'hyperbole est si forte, qu'elle va jusqu'à la plaisanterie.

Il y a une observation à faire : c'est que jamais les douleurs de Camille ni sa mort n'ont fait répandre une larme.

Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez.

Mais Camille n'est que furieuse; elle ne doit pas être en colère contre Rome; elle doit s'être attendue que Rome ou Albe triompherait. Elle n'a raison d'être en colère que contre Horace qui, au lieu d'être auprès du roi après sa victoire, vient se vanter assez mal à propos à sa sœur d'avoir tué son amant. Encore une fois, ce ne peut être un sujet de tragédie.

V. 70. Va dedans les enfers plaindre ton Curiace.

On ne se sert plus du mot de *dedans*, et il fut toujours un solécisme quand on lui donne un régime; on ne peut l'employer que dans un sens absolu : *Êtes-vous hors du cabinet? Non, je suis dedans.* Mais il est toujours mal de dire, *dedans ma chambre, dehors de ma chambre.* Corneille au cinquième acte dit :

Dans les murs, hors des murs, tout parle de sa gloire.

Il n'aurait pas parlé français s'il eût dit, *dedans les murs, dehors des murs.*

SCÈNE VI

PROCULE.

V. 1. Que venez-vous de faire?

D'où vient ce Procule? à quoi sert ce Procule, ce personnage subalterne qui n'a pas dit un mot jusqu'ici? C'est encore un très-grand défaut; non pas de ces défauts de convenance, de ces fautes qui amènent des beautés, mais de celles qui amènent de nouveaux défauts.

Cette scène a toujours paru dure et révoltante. Aristote remarque que la plus froide des catastrophes est celle dans laquelle on commet de sang-froid une action atroce qu'on a voulu commettre. Addison, dans son *Spectateur*, dit que ce meurtre de Camille est d'autant plus révoltant, qu'il semble commis de sang-froid, et qu'Horace, traversant tout le théâtre pour aller poignarder sa sœur, avait tout le temps de la réflexion. Le public éclairé ne peut jamais souffrir un meurtre sur le théâtre, à moins qu'il ne soit absolument nécessaire, ou que le meurtrier n'ait les plus violents remords.

SCÈNE VII.

V. 1. A quoi s'arrête ici ton illustre colère?

Sabine arrivant après le meurtre de Camille, seulement pour reprocher cette mort à son mari, achève de jeter de la froideur sur un événement qui, autrement préparé, devait être terrible.

L'illustre colère et *les généreux coups*, sont une déclamation ironique. Racine a pourtant imité ce vers dans *Andromaque*[1]:

Que peut-on refuser à ces généreux coups?

Cette conversation de Sabine et d'Horace, après le meurtre de Camille, est aussi inutile que la scène de Proculus; elle ne produit aucun changement.

V. 22. Embrasse ma vertu pour vaincre ta foiblesse.

Est-ce là le langage qu'il doit tenir à sa femme, quand il vient d'assassiner sa sœur dans un moment de colère?

V. 23. Participe à ma gloire au lieu de la souiller,
Tâche à t'en revêtir, non à m'en dépouiller, etc.

Sans parler des fautes de langage, tous ces conseils ne peuvent faire aucun bon effet, parce que la douleur de Sabine n'en peut faire aucun.

V. 33. Mais enfin je renonce à la vertu romaine.

C'est une répétition un peu froide des vers de Curiace :

Je rends grâces aux dieux de n'être pas Romain.

1. Acte IV, scène V. (ÉD.)

V. 41. Pourquoi veux-tu, cruel, agir d'une autre sorte?
Laisse en entrant ici tes lauriers à la porte.

On sent assez qu'*agir d'une autre sorte*, et *laisser en entrant les lauriers à la porte*, ne sont des expressions ni nobles ni tragiques, et que toute cette tirade est une déclamation oiseuse d'une femme inutile.

V. 57. Quelle injustice aux dieux d'abandonner aux femmes
Un empire si grand sur les plus belles âmes! etc.

Cette tendresse est-elle convenable à l'assassin de sa sœur, qui n'a aucun remords de cette indigne action, et qui parle encore de sa vertu? Voyez comme ces sentences et ces discours vagues sur le pouvoir des femmes conviennent peu devant le corps sanglant de Camille qu'Horace vient d'assassiner.

V. 61. A quel point ma vertu devient-elle réduite!

Devient réduite, n'est pas français. Ce mot *devenir* ne convient jamais qu'aux affections de l'âme : on devient faible, malheureux, hardi, timide, etc.; mais on ne devient pas *forcé à*, *réduit à*.

V. dern. Et n'employons après que nous à notre mort.

Sabine parle toujours de mourir : il n'en faut pas tant parler quand on ne meurt point.

ACTE V.

Corneille, dans son jugement sur *Horace*, s'exprime ainsi : *Tout ce cinquième acte est encore une des causes du peu de satisfaction que laisse cette tragédie : il est tout en plaidoyers*, etc. Après un si noble aveu, il ne faut parler de la pièce que pour rendre hommage au génie d'un homme assez grand pour se condamner lui-même. Si j'ose ajouter quelque chose, c'est qu'on trouvera de beaux détails dans ces plaidoyers.

Il est vrai que cette pièce n'est pas régulière, qu'il y a en effet trois tragédies absolument distinctes, la Victoire d'Horace, la Mort de Camille, et le Procès d'Horace. C'est imiter en quelque façon le défaut qu'on reproche à la scène anglaise et à l'espagnole; mais les scènes d'Horace, de Curiace, et du vieil Horace, sont d'une si grande beauté, qu'on reverra toujours ce poëme avec plaisir, quand il se trouvera des acteurs qui auront assez de talent pour faire sentir ce qu'il y a d'excellent, et faire pardonner ce qu'il y a de défectueux.

SCÈNE I.

V. 5. Nos plaisirs les plus doux ne vont point sans tristesse;

expression familière dont il ne faut jamais se servir dans le style noble. En effet, des plaisirs ne *vont* point.

V. 21. Si ma main en devient honteuse et profanée,
Vous pouvez d'un seul mot trancher ma destinée.

Une action est honteuse, mais la main ne l'est pas; elle est souillée. coupable, etc.

V. 23. Reprenez tout ce sang de qui ma lâcheté
A si brutalement souillé la pureté.

Lâcheté.... brutalement. S'il a été lâche et brutal, pourquoi parlait-il à sa femme de *la vertu* avec laquelle il avait tué sa sœur?

V. 29. Son âmour doit se taire où toute excuse est nulle.

Est nulle; expression qui doit être bannie des vers.

SCÈNE II.

V. 5. Un si rare service et si fort important, etc.

Fort est de trop.

V. 9. J'ai su par son rapport, et je n'en doutois pas,
Comme de vos deux fils vous portez le trépas.

Il faut *comment;* et *portez* n'est plus d'usage.

V. 18. Et je doute comment vous portez cette mort.

Répétition vicieuse.

V. 29. Sire, puisque le ciel entre les mains des rois
Dépose sa justice et la force des lois, etc.

Il faut avouer que ce Valère fait là un fort mauvais personnage : il n'a encore paru dans la pièce que pour faire un compliment; on n'en a parlé que comme d'un homme sans conséquence. C'est un défaut capital que Corneille tâche en vain de pallier dans son examen.

V. 36. Permettez qu'il achève, et je ferai justice.

C'est la loi de l'unité de lieu qui force ici l'auteur à faire le procès d'Horace dans sa propre maison; ce qui n'est ni convenable, ni vraisemblable. J'ajouterai ici une remarque purement historique; c'est que les chefs de Rome, appelés *rois*, ne rendaient point justice seuls : il fallait le concours du sénat entier, ou des délégués.

V. 41. Souffrez donc, ô grand roi! le plus juste des rois,
Que tous les gens de bien vous parlent par ma voix, etc.

Ce plaidoyer ressemble à celui d'un avocat qui s'est préparé : il n'est ni dans le génie de ces temps-là, ni dans le caractère d'un amant qui parle contre l'assassin de sa maîtresse.

V. 79. Mais je hais ces moyens qui sentent l'artifice.

Ce trait est de l'art oratoire, et non de l'art tragique; mais quelque chose qu'ait pu dire Valère, il ne pouvait toucher.

V. 115. Sire, c'est rarement qu'il s'offre une matière
A montrer d'un grand cœur la vertu toute entière, etc.

Ces vers sont beaux, parce qu'ils sont vrais et bien écrits.

V. 151. Que Votre Majesté désormais m'en dispense.

On ne connaissait point alors le titre de *majesté*.

SCÈNE III.

V. 16. Il mourra plus en moi qu'il ne mourroit en lui.

Ces subtilités de Sabine jettent beaucoup de froid sur cette scène. On est las de voir une femme qui a toujours eu une douleur étudiée, qui a proposé à Horace de la tuer afin que Curiace la vengeât, et qui maintenant veut qu'on la fasse mourir pour Horace, parce qu'Horace *vit en elle.*

V. 49. Tous trois désavoueront la douleur qui te touche....
L'horreur que tu fais voir d'un mari vertueux.

Cela n'est pas vrai. Sabine, qui veut mourir pour Horace, n'a point montré d'horreur pour lui.

V. 114. Il m'en reste encore un, conservez-le pour elle, etc.

Quoique en effet tout ce cinquième acte ne soit qu'un plaidoyer hors d'œuvre, et dans lequel personne ne craint pour l'accusé, cependant il y a de temps en temps des maximes profondes, nobles, justes, qu'on écoutait autrefois avec grand plaisir. Pascal même, qui faisait un recueil de toutes les pensées qui pouvaient servir à établir un ouvrage qu'il n'a jamais pu faire, n'a pas manqué de mettre dans son agenda cette pensée de Corneille : *Il faut plaire aux esprits bien faits.*

V. 137. J'en garde en mon esprit les forces plus pressantes.

Force s'emploie au pluriel pour les forces du corps, pour celles d'un État, mais non pour un discours. *Plus* est une faute.

SCÈNE DERNIÈRE.

JULIE, *seule.*

Camille, ainsi le ciel t'avoit bien avertie
Des tragiques succès qu'il t'avoit préparés;
Mais toujours du secret il cache une partie
Aux esprits les plus nets et les mieux éclairés.

Il sembloit nous parler de ton proche hyménée,
Il sembloit tout promettre à tes vœux innocents,

Et nous cachant ainsi ta mort inopinée,
Sa voix n'est que trop vraie en trompant notre sens.

Albe et Rome aujourd'hui prennent une autre face.
Tes vœux sont exaucés; elles goûtent la paix;
Et tu vas être unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais sort t'en sépare jamais.

Ce commentaire de Julie sur le sens de l'oracle a été retranché dans les éditions suivantes. Il est visiblement imité de la fin du *Pastor fido;* mais dans l'italien cette explication fait le dénoûment; elle est dans la bouche de deux pères infortunés; elle sauve la vie au héros de la pièce. Ici c'est une confidente inutile qui dit une chose inutile. Ces vers furent récités dans les premières représentations.

Les lecteurs raisonnables trouveront bon, sans doute, qu'on ait ainsi remarqué avec une équité impartiale les grandes beautés et les défauts de Corneille, et qu'on poursuive dans cet esprit. Un commentateur n'est pas un avocat qui cherche seulement à faire valoir en tout la cause de sa partie; et ce serait trahir la mémoire de Corneille que de ne pas imiter la candeur avec laquelle il se juge lui-même. On doit la vérité au public.

REMARQUES SUR CINNA,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1639.

Avertissement du commentateur. — Ce n'est pas ici une pièce telle que *les Horaces :* on voit bien le même pinceau, mais l'ordonnance du tableau est très-supérieure. Il n'y a point de double action : ce ne sont point des intérêts indépendants les uns des autres, des actes ajoutés à des actes; c'est toujours la même intrigue. Les trois unités sont aussi parfaitement observées qu'elles puissent l'être, sans que l'action soit gênée, sans que l'auteur paraisse faire le moindre effort. Il y a toujours de l'art, et l'art s'y montre rarement à découvert.

On donne ici (c'est-à-dire dans l'édition publiée par Voltaire) ce chef-d'œuvre du grand Corneille tel qu'il le fit imprimer, avec le chapitre de Sénèque le philosophe, dont il tira son sujet (ainsi qu'il avait publié *le Cid* avec les vers espagnols qu'il traduisit). On y ajoute son Épître dédicatoire à Montauron, trésorier de l'épargne, et la lettre du célèbre Balzac.

ÉPITRE DÉDICATOIRE A M. DE MONTAURON.

Monsieur, je vous présente un tableau d'une des plus belles actions d'Auguste. Ce monarque étoit tout généreux, et sa générosité n'a ja-

mais paru avec tant d'éclat que dans les effets de sa clémence et de sa *libéralité*. Ces deux rares vertus lui étoient si naturelles, et si inséparables en lui, qu'il semble qu'en cette histoire, que j'ai mise sur notre théâtre, elles se soient tour à tour entre-produites dans son âme. Il avoit été si *libéral* envers Cinna, que sa conjuration ayant fait voir une ingratitude extraordinaire, il eut besoin d'un extraordinaire effort de clémence pour lui pardonner; et le pardon qu'il lui donna fut la source des nouveaux bienfaits dont il lui fut prodigue, pour vaincre tout à fait cet esprit qui n'avoit pu être gagné par les premiers; de sorte qu'il est vrai de dire qu'il eût été moins clément envers lui, s'il eût été moins *libéral*, et qu'il eût été moins *libéral*, s'il eût été moins clément. Cela étant, à qui pourrois-je plus justement donner le portrait de l'une de ces héroïques vertus qu'à celui qui possède l'autre en un si haut degré; puisque, dans cette action, ce grand prince les a si bien attachées, et comme unies l'une à l'autre, qu'elles ont été tout ensemble et la cause et l'effet l'une de l'autre?... *Votre* générosité, à l'exemple de ce grand empereur[1], prend plaisir à s'étendre sur les gens de lettres, en un temps où beaucoup pensent avoir trop récompensé leurs travaux, quand ils les ont honorés d'une louange stérile. Et certes vous avez traité quelques-unes de nos muses avec tant de magnanimité, qu'en elles vous avez obligé toutes les autres, et qu'il n'en est point qui ne vous en doive un remercîment. Trouvez donc bon, monsieur, que je m'acquitte de celui que je reconnais vous en devoir, par le présent que je vous fais de ce poëme, que j'ai choisi comme le plus durable des miens, pour apprendre plus longtemps à ceux qui le liront que le *généreux* M. de Montauron, par une *libéralité* inouïe en ce siècle, s'est rendu toutes les muses redevables; et que je prends tant de part aux bienfaits dont vous avez surpris quelques-unes d'elles, que je m'en dirai toute ma vie,

Monsieur,

Votre très-humble et très-obligé serviteur,

CORNEILLE.

1. Voilà une étrange lettre, et pour le style, et pour les sentiments. On n'y reconnaît point *la main qui crayonna l'âme du grand Pompée et l'esprit de Cinna*. Celui qui faisait des vers si sublimes n'est plus le même en prose. On ne peut s'empêcher de plaindre Corneille, et son siècle, et les beaux-arts, quand on voit ce grand homme, négligé à la cour, comparer le sieur de Montauron à l'empereur Auguste. Si pourtant la reconnaissance arracha ce singulier hommage, il faut encore plus en louer Corneille que l'en blâmer; mais on peut toujours l'en plaindre.

EXTRAIT DU LIVRE DE SÉNÈQUE LE PHILOSOPHE

DONT LE SUJET DE CINNA EST TIRÉ.

SENECA, lib. I, *de Clementia*, cap. IX[1].

Divus Augustus mitis fuit princeps, si quis illum a principatu suo æstimare incipiat : in communi quidem republica duodevicesimum egressus annum, jam pugiones in sinum amicorum absconderat, jam insidiis M. Antonii consulis latus petierat, jam fuerat collega proscriptionis : sed quum annum quadragesimum transisset, et in Gallia moraretur, delatum est ad eum indicium L. Cinnam, stolidi ingenii virum, insidias ei struere. Dictum est et ubi, et quando, et quemadmodum aggredi vellet. Unus ex consciis deferebat; constituit se ab eo vindicare. Consilium amicorum advocari jussit.

Nox illi inquieta erat, quum cogitaret adolescentem nobilem, hoc detracto integrum, Cn. Pompeii nepotem, damnandum. Jam unum hominem occidere non poterat, quum M. Antonio proscriptionis edictum inter cœnam dictaret. Gemens subinde voces emittebat varias et inter se contrarias. « Quid ergo? Ego percussorem meum securum ambulare patiar, me sollicito? Ergo non dabit pœnas, qui tot civilibus bellis frustra petitum caput, tot navalibus, tot pedestribus prœliis incolume, postquam terra marique pax parta est, non occidere constituit, sed immolare? » (Nam sacrificantem placuerat adoriri.) Rursus silentio interposito, majore multo voce sibi quam Cinnæ irascebatur. « Quid vivis, si perire te tam multorum interest? Quis finis erit suppliciorum? quis sanguinis? Ego sum nobilibus adolescentulis expositum caput, in quod mucrones acuant. Non est tanti vita, si, ut ego non peream, tam multa perdenda sunt. » Interpellavit tandem illum Livia uxor; et : « Admittis, inquit, muliebre consilium? Fac quod medici solent; ubi usitata remedia non procedunt, tentant contraria. Severitate nihil adhuc profecisti : Salvidienum Lepidus secutus est, Lepidum Muræna, Murænam Cæpio, Cæpionem Egnatius, ut alios taceam quos tantum ausos pudet : nunc tenta quomodo tibi cedat clementia. Ignosce L. Cin-

1. L'aventure de Cinna laisse quelque doute. Il se peut que ce soit une fiction de Sénèque, ou du moins qu'il ait ajouté beaucoup à l'histoire pour mieux faire valoir son chapitre *de la Clémence*. C'est une chose bien étonnante, que Suétone, qui entre dans tous les détails de la vie d'Auguste, passe sous silence un acte de clémence qui ferait tant d'honneur à cet empereur, et qui serait la plus mémorable de ses actions. Sénèque suppose la scène en Gaule. Dion Cassius, qui rapporte cette anecdote longtemps après Sénèque, au milieu du IIIe siècle de notre ère vulgaire, dit que la chose arriva dans Rome. J'avoue que je croirai difficilement qu'Auguste ait nommé sur-le-champ premier consul un homme convaincu d'avoir voulu l'assassiner.

Mais, vraie ou fausse, cette clémence d'Auguste est un des plus nobles sujets de tragédie, une des plus belles instructions pour les princes. C'est une grande leçon de mœurs; c'est, à mon avis, le chef-d'œuvre de Corneille, malgré quelques défauts.

næ : deprehensus est, jam nocere tibi non potest; prodesse famæ tuæ potest. »

Gavisus sibi quod advocatum invenerat, uxori quidem gratias egit : renuntiari autem extemplo amicis quos in consilium rogaverat imperavit, et Cinnam unum ad se accersit, dimissisque omnibus e cubiculo, quum alteram poni Cinnæ cathedram jussisset : « Hoc, inquit, primum a te peto ne me loquentem interpelles, ne medio sermone meo proclames : dabitur tibi loquendi liberum tempus. Ego te, Cinna, quum in hostium castris invenissem, non factum tantum mihi inimicum, sed natum, servavi; patrimonium tibi omne concessi; hodie tam felix es et tam dives, ut victo victores invideant : sacerdotium tibi petenti, præteritis compluribus quorum parentes mecum militaverant, dedi. Quum sic de te meruerim, occidere me constituisti. »

Quum ad hanc vocem exclamasset Cinna, procul hanc ab se abesse dementiam : « Non præstas, inquit, fidem, Cinna; convenerat ne interloquereris. Occidere, inquam, me paras. » Adjecit locum, socios, diem, ordinem insidiarum, cui commissum esset ferrum. Et quum defixum videret, nec ex conventione jam, sed ex conscientia tacentem : « Quo, inquit, hoc animo facis? ut ipse sis princeps? Male me hercule cum populo Romano agitur, si tibi ad imperandum nihil præter me obstat. Domum tuam tueri non potes, nuper libertini hominis gratia in privato judicio superatus es. Adeo nihil facilius potes quam contra Cæsarem advocare? Cedo, si spes tuas solus impedio. Paulusne te et Fabius Maximus et Cossi et Servilii ferent, tantumque agmen nobilium, non inania nomina præferentium, sed eorum qui imaginibus suis decori sunt? » Ne totam orationem repetendo magnam partem voluminis occupem, diutius enim quam duabus horis locutum esse constat, quum hanc pœnam, qua sola erat contentus futurus, extenderet : « Vitam tibi, inquit, Cinna, iterum do, prius hosti, nunc insidiatori ac parricidæ. Ex hodierno die inter nos amicitia incipiat. Contendamus utrum ego meliore fide vitam tibi dederim, an tu debeas. » Post hæc detulit ultro consulatum, questus quod non auderet petere, amicissimum fidelissimumque habuit, heres solus fuit illi, nullis amplius insidiis ab ullo petitus est.

LETTRE DE M. DE BALZAC

A M. CORNEILLE.

Monsieur[1], j'ai senti un notable soulagement depuis l'arrivée de votre paquet, et je crie miracle dès le commencement de ma lettre. Votre

1. Les étrangers verront dans cette lettre quelle était l'éloquence de ce temps-là. Il n'est guère convenable peut-être que l'éloquence soit le partage d'une lettre familière; et, comme dit M. l'abbé d'Olivet, Balzac écrivait une lettre comme Lingendes faisait un sermon ou un panégyrique; il s'étudiait à prodiguer les figures.

Cinna guérit les malades : il fait que les paralytiques battent des mains : il rend la parole à un muet, ce serait trop peu de dire à un enrhumé. En effet, j'avais perdu la parole avec la voix, et puisque je les recouvre l'une et l'autre par votre moyen, il est bien juste que je les emploie toutes deux à votre gloire, et à dire sans cesse : *La belle chose!* Vous avez peur néanmoins d'être de ceux qui sont accablés par la majesté des sujets qu'ils traitent, et ne pensez pas avoir apporté assez de force pour soutenir la grandeur romaine. Quoique cette modestie me plaise, elle ne me persuade pas, et je m'y oppose pour l'intérêt de la vérité. Vous êtes trop subtil examinateur d'une composition universellement approuvée : et s'il était vrai qu'en quelqu'une de ses parties vous eussiez senti quelque faiblesse, ce serait un secret entre vos muses et vous, car je vous assure que personne ne l'a reconnue. La faiblesse serait de notre expression, et non pas de votre pensée; elle viendrait du défaut des instruments, et non pas de la faute de l'ouvrier : il faudrait en accuser l'incapacité de notre langue.

Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris, et ne l'avez point brisée en la remuant. Ce n'est point une Rome de Cassiodore[1], et aussi déchirée qu'elle était au siècle des Théodorics; c'est une Rome de Tite Live, et aussi pompeuse qu'elle était au temps des premiers Césars. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la république, cette noble et magnanime fierté; et il se voit bien quelques passables traducteurs de ses paroles et de ses locutions, mais vous êtes le vrai et le fidèle interprète de son esprit et de son courage. Je dis plus, monsieur, vous êtes souvent son pédagogue, et l'avertissez de la bienséance, quand elle ne s'en souvient pas. Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a besoin d'embellissement ou d'appui. Aux endroits où Rome est de brique, vous la rebâtissez de marbre : quand vous trouvez du vide, vous le remplissez d'un chef-d'œuvre, et je prends garde que ce que vous prêtez à l'histoire est toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle.

La femme d'Horace et la maîtresse de Cinna, qui sont vos deux véritables enfantements, et les deux pures créatures de votre esprit, ne sont-elles pas aussi les principaux ornements de vos deux poëmes? Et qu'est-ce que la sainte antiquité a produit de vigoureux et de ferme dans le sexe faible qui soit comparable à ces nouvelles héroïnes que vous avez mises au monde, à ces Romaines de votre façon? Je ne m'ennuie point depuis quinze jours de considérer celle que j'ai reçue la dernière.

Je l'ai fait admirer à tous les habiles de notre province : nos orateurs et nos poëtes en disent merveilles; mais un docteur de mes voisins, qui se met d'ordinaire sur le haut style, en parle certes d'une étrange sorte; et il n'y a point de mal que vous sachiez jusqu'où vous avez porté son esprit. Il se contentait le premier jour de dire que votre Émilie était la rivale de Caton et de Brutus dans la passion de la liberté. A

1. Pourquoi parler de Théodoric et de Cassiodore, quand il s'agit d'Auguste?

cette heure il va bien plus loin : tantôt il la nomme la possédée du démon de la république, et quelquefois la belle, la raisonnable, la sainte[1], et l'adorable furie. Voilà d'étranges paroles sur le sujet de votre Romaine, mais elles ne sont pas sans fondement. Elle inspire en effet toute la conjuration, et donne chaleur au parti par le feu qu'elle jette dans l'âme du chef. Elle entreprend, en se vengeant[2], de venger toute la terre : elle veut sacrifier à son père une victime qui serait trop grande pour Jupiter même. C'est à mon gré une personne si excellente, que je pense dire peu à son avantage, de dire que vous êtes beaucoup plus heureux en votre race, que Pompée n'a été en la sienne, et que votre fille Emilie vaut, sans comparaison, davantage que Cinna son petit-fils. Si celui-ci même a plus de vertu que n'a cru Sénèque, c'est pour être tombé entre vos mains et à cause que vous avez pris soin de lui. Il vous est obligé de son mérite, comme à Auguste de sa dignité. L'empereur le fit consul, et vous l'avez fait *honnête homme*[3]; mais vous l'avez pu faire par les lois d'un art qui polit et orne la vérité, qui permet de favoriser en imitant, qui quelquefois se propose le semblable, et quelquefois le meilleur. J'en dirais trop si j'en disais davantage. Je ne veux pas commencer une dissertation, je veux finir une lettre, et conclure par les protestations ordinaires, mais très-sincères et très-véritables, que je suis,

Monsieur,

Votre très-humble serviteur,

BALZAC.

1. Voilà une plaisante épithète que celle de *sainte*, donnée par ce docteur à Émilie.

2. Il paraît qu'en effet Émilie était regardée comme le premier personnage de la pièce, et que dans les commencements on n'imaginait pas que l'intérêt pût tomber sur Auguste.

3. C'est donc Cinna qu'on regardait comme l'honnête homme de la pièce, parce qu'il avait voulu venger la liberté publique. En ce cas, il fallait qu'on ne regardât la clémence d'Auguste que comme un trait de politique conseillé par Livie.

Dans les premiers mouvements des esprits émus par un poëme tel que *Cinna*, on est frappé et ébloui de la beauté des détails ; on est longtemps sans former un jugement précis sur le fond de l'ouvrage.

CINNA,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

ÉMILIE.

Plusieurs actrices ont supprimé ce monologue dans les représentations. Le public même paraissait souhaiter ce retranchement. On y trouvait de l'amplification. Ceux qui fréquentent les spectacles disaient qu'Émilie ne devait pas ainsi se parler à elle-même, se faire des objections et y répondre; que c'était une déclamation de rhétorique; que les mêmes choses qui seraient très-convenables quand on parle à sa confidente sont très-déplacées quand on s'entretient toute seule avec soi-même; qu'enfin la longueur de ce monologue y jetait de la froideur; et qu'on doit toujours supprimer ce qui n'est pas nécessaire.

Cependant j'étais si touché des beautés répandues dans cette première scène, que j'engageai l'actrice qui jouait Émilie à la remettre au théâtre; et elle fut très-bien reçue.

V. 1. Impatients désirs d'une illustre vengeance, etc.

Quand il se trouve des acteurs capables de jouer *Cinna*, on retranche assez communément ce monologue. Le public a perdu le goût de ces déclamations; celle-ci n'est pas nécessaire à la pièce. Mais n'a-t-elle pas de grandes beautés? n'est-elle pas majestueuse, et même assez passionnée? Boileau trouvait dans ces *impatients désirs*, *enfants du ressentiment*, *embrassé par la douleur*, une espèce de famille : il prétendait que les grands intérêts et les grandes passions s'expriment plus naturellement; il trouvait que le poëte paraît trop ici, et le personnage trop peu.

V. 5. Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire.

Il y avait dans les premières éditions, *vous régnez sur mon âme avecque trop d'empire : avecque* faisait un son dur et traînant, comme on l'a déjà remarqué. On ne peut corriger mieux.

V. 9. Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire.

Il y avait dans les premières éditions, *au trône de sa gloire.*

V. 10. Et que vous reprochez à ma triste mémoire
Que, par sa propre main, mon père massacré
Du trône où je le vois fait le premier degré.

Ces désirs rappellent à Émilie le meurtre de son père, et ne le lui reprochent pas. Il fallait dire : *Vous me reprochez de ne l'avoir pas encore vengé*, et non pas : *Vous me reprochez sa proscription;* car elle n'est certainement pas cause de cette mort.

V. 13. Quand vous me présentez cette sanglante image,
La cause de ma haine et l'effet de sa rage.

Émilie a déjà dit quelle est la cause de sa haine; la cause et l'effet paraissent trop recherchés.

V. 16 et 28. Je crois pour une mort lui devoir mille morts....
Sans attirer sur moi mille et mille tempêtes.

Mille morts, *mille et mille tempêtes*, ne sont que de légères négligences auxquelles il ne faut pas prendre garde dans les ouvrages de génie, et surtout dans ceux du siècle de Corneille, mais qu'il faut éviter soigneusement aujourd'hui.

V. 18. J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguste.

De bons critiques qui connaissent l'art et le cœur humain n'aiment pas qu'on annonce ainsi de sang-froid les sentiments de son cœur. Ils veulent que les sentiments échappent à la passion. Ils trouvent mauvais qu'on dise : *J'aime plus celui-ci que je ne hais celui-là*, *je sens refroidir mon mouvement bouillant*, *je m'irrite contre moi-même*, *j'ai de la fureur*. Ils veulent que cette fureur, cet amour, cette haine, ces bouillants mouvements, éclatent sans que le personnage vous en avertisse. C'est le grand art de Racine. Ni Phèdre, ni Iphigénie, ni Agrippine, ni Roxane, ni Monime, ne débutent par venir étaler leurs sentiments secrets par un monologue, et par raisonner sur les intérêts de leurs passions; mais il faut toujours se souvenir que c'est Corneille qui a débrouillé l'art, et que si ces amplifications de rhétorique sont un défaut aux yeux des connaisseurs, ce défaut est réparé par de très-grandes beautés.

V. 48. Amour, sers mon devoir, et ne le combats plus.

Il semble que le monologue devrait finir là. Les quatre derniers vers ne sont-ils pas surabondants? les pensées n'en sont-elles pas recherchées et hors de la nature? Qu'importe de la gloire ou de la honte de l'amour? Qu'est-ce que ce devoir qui ne triomphera que pour couronner l'amour? D'ailleurs, dans le dernier de ces vers, au lieu de

Et ne triomphera que pour te couronner,

il faudrait, *il ne triomphera;* mais les vers précédents paraissent dignes de Corneille, et j'ose croire qu'au théâtre il faudrait réciter ce monologue en retranchant seulement ces quatre derniers vers qui ne sont pas dignes du reste.

SCÈNE II.

V. 2. Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,
S'il me veut posséder, Auguste doit périr.

Des critiques trouvent ce premier vers languissant, par le soin même que prend l'auteur de lui donner de la force; ils disent qu'*adore* n'est que la répétition de *j'aime*.

V. 7. Par un si grand dessein vous vous faites juger....

Vous vous faites juger, est plus languissant : d'ailleurs c'est un grand secret; on ne peut encore le juger.

V. 8. Digne sang de celui que vous voulez venger.

Toranius était un plébéien inconnu qui n'avait joué aucun rôle, et qu'Octave sacrifia dans les proscriptions, parce qu'il était riche.

V. 29. Je recévrais de lui la place de Livie
Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie.

Ce sentiment furieux est, à mon gré, une raison pour ne pas supprimer le monologue qui prépare cette férocité.

V. 37. Tant de braves Romains, tant d'illustres victimes
Qu'à son ambition ont immolés ses crimes, etc.

Ambition ont, est bien dur à l'oreille.

Fuyez des mauvais sons le concours odieux.

V. 51. Et tu verrois mes pleurs couler pour son trépas,
Qui le faisant périr ne me vengeroit pas, etc.

Ce sentiment atroce et ces beaux vers ont été imités par Racine dans *Andromaque*[1] :

. . . . Ma vengeance est perdue,
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.

V. 73. Tout beau, ma passion, deviens un peu moins forte.

Tout beau revient au *pian piano* des Italiens. Ce mot familier est banni du discours sérieux, à plus forte raison de la poésie, et l'apostrophe à sa passion sort du ton du dialogue et de la vérité; c'est un tour de rhéteur qu'on se permettait encore.

V. 81. Quoi qu'il en soit, qu'Auguste ou que Cinna périsse,
Aux mânes paternels je dois ce sacrifice.

Il semble, par ces expressions, qu'elle doive le sacrifice de Cinna.

V. 88. Et c'est à faire enfin à mourir après lui.

1. Acte IV, scène IV.

Et c'est à faire, est encore une expression bourgeoise hors d'usage, même aujourd'hui, chez le peuple. Remarquez que dans cette scène il n'y a presque que ces deux mots à reprendre, et que la pièce est faite depuis six vingts ans. Ce n'est qu'une scène avec une confidente, et elle est sublime.

SCÈNE III.

V. 17. Plût aux dieux que vous-même eussiez vu de quel zèle
Cette troupe entreprend une action si belle! etc.

Ce discours de Cinna est un des plus beaux morceaux d'éloquence que nous ayons dans notre langue.

V. 28. Amis, leur ai-je dit, voici le jour heureux
Qui doit conclure enfin nos desseins généreux.

Le mot *dessein* ne convient pas à *conclure*. Il me semble qu'on conclut une affaire, un traité, un marché; que l'on consomme un dessein, qu'on l'exécute, qu'on l'effectue. Peut-être que le verbe *remplir* eût été plus juste et plus poétique que *conclure*.

V. 33. Là, par un long récit de toutes les misères
Que, durant notre enfance, ont enduré nos pères....

Durant et *enduré*, dans le même vers, ne sont qu'une inadvertance; il était aisé de mettre *pendant notre enfance;* mais *ont enduré* paraît une faute aux grammairiens; ils voudraient *les misères qu'ont endurées nos pères*. Je ne suis point du tout de leur avis. Il serait ridicule de dire, *les misères qu'ont souffertes nos pères*, quoiqu'il faille dire, *les misères que nos pères ont souffertes*. S'il n'est pas permis à un poëte de se servir en ce cas du participe absolu, il faut renoncer à faire des vers.

V. 41. Où les meilleurs soldats et les chefs les plus braves
Mettoient toute leur gloire à devenir esclaves;
Où, pour mieux assurer la honte de leurs fers,
Tous vouloient à leur chaîne attacher l'univers.

Les premières éditions portent :

Où le but des soldats et des chefs les plus braves
Étoit d'être vainqueurs pour devenir esclaves,
Où chacun trahissoit aux yeux de l'univers
Soi-même et son pays pour se donner des fers.

Ce mot *but*, dans cette place, ne paraissait ni assez noble ni assez juste. *Aux yeux de l'univers* était un faible hémistiche, un de ces vers oiseux qui servaient uniquement à la rime. Corneille corrigea ces deux petites fautes, et mit à la place ces vers dignes du reste de cet admirable récit.

V. 65. Vous dirai-je les noms de ces grands personnages
Dont j'ai dépeint les morts pour aigrir les courages?

Dans le temps de Corneille on disait *les courages* pour *les esprits.* On peut même se servir encore du mot *courage* en ce sens; mais *aigrir* n'est pas assez fort. Cinna a peint les proscriptions pour faire horreur, pour enflammer les esprits, pour les irriter, pour les envenimer, pour les saisir d'indignation, pour les remplir des fureurs de la vengeance.

V. 81. **Mais nous pouvons changer un destin si funeste.**

Il y avait auparavant :

Rendons toutefois grâce à la bonté céleste.

V. 85. Lui mort, nous n'avons point de vengeur ni de maître.

Il veut dire : *mort, il est sans vengeur, et nous sommes sans maître;* en effet, c'est Rome qui a des vengeurs dans les assassins du tyran. Corneille entend donc qu'Auguste restera sans vengeance.

V. 86. Avec la liberté Rome s'en va renaître.

S'en va renaître, cette expression n'est point fautive en poésie, au contraire : voyez dans l'*Iphigénie* de Racine[1] :

Et ce triomphe heureux qui s'en va devenir
L'éternel entretien des siècles à venir.

Cet exemple est un de ceux qui peuvent servir à distinguer le langage de la poésie de celui de la prose.

V. 110. Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes,
Le nom de parricide ou de libérateur,
César celui de prince ou d'un usurpateur.

Il faut *d'usurpateur* dans la règle; *il aura le nom de prince légitime ou d'usurpateur*. Mais gênons la poésie le moins que nous pourrons.

V. 115. Et le peuple, inégal à l'endroit des tyrans,
S'il les déteste morts, les adore vivants.

Ce terme *à l'endroit* n'est plus d'usage dans le style noble.

V. 127. Sont-ils morts tout entiers avec leurs grands desseins?

Il y avait :

Et sont-ils morts entiers avecque leurs desseins?

D'abord l'auteur substitua : *et sont-ils morts entiers avec leurs grands desseins?* ensuite il mit : *sont-ils morts tout entiers?* Cette expression sublime : *mourir tout entier*, est prise du latin d'Horace : *non omnis moriar*, et *tout entier* est plus énergique. Racine l'a imité dans sa belle pièce d'*Iphigénie*[2] :

Ne laisser aucun nom, et mourir tout entier.

1. Acte I, scène v. (Éd.) — 2. Acte I, scène II. (Éd.)

V. 133. Va marcher sur leurs pas....

Il faudrait : *va*, *marche;* on ne dit pas plus *allons marcher* qu'*allons aller*.

Ibid. Où l'honneur te convie.

Convie est une très-belle expression; elle était très-usitée dans le grand siècle de Louis XIV. Il est à souhaiter que ce mot continue d'être en usage.

V. 135. Souviens-toi du beau feu dont nous sommes épris....
Que tu me dois ton cœur, que mes faveurs t'attendent.

Ailleurs, ce mot de *faveurs* exciterait le ris et le murmure; mais ce mot est ici confondu dans la foule des beautés de cette scène si vive, si éloquente et si romaine.

SCÈNE IV.

V. 1. Seigneur, César vous mande, et Maxime avec vous.

L'intrigue est nouée dès le premier acte; le plus grand intérêt et le plus grand péril s'y manifestent : c'est un coup de théâtre.

Remarquez que l'on s'intéresse d'abord beaucoup au succès de la conspiration de Cinna et d'Émilie : 1° parce que c'est une conspiration; 2° parce que l'amant et la maîtresse sont en danger; 3° parce que Cinna a peint Auguste avec toutes les couleurs que les proscriptions méritent, et que dans son récit il a rendu Auguste exécrable; 4° parce qu'il n'y a point de spectateur qui ne prenne dans son cœur le parti de la liberté. Il est important de faire voir que, dans ce premier acte, Cinna et Émilie s'emparent de tout l'intérêt. On tremble qu'ils ne soient découverts. Vous verrez qu'ensuite cet intérêt change, et vous jugerez si c'est un défaut ou non.

V. 23. Je verse assez de pleurs pour la mort de mon père.

Peut-être ces pleurs, disent les critiques sévères, sont un peu trop de commande, peut-être n'est-il pas bien naturel qu'on pleure son père au bout de vingt ans; et il est certain que les spectateurs ne pleurent point ce Toranius, père d'Émilie. Mais, si Corneille s'élève ici au-dessus de la nature, il ne choque point la nature : c'est une beauté plutôt qu'un défaut.

V. 41. Je mourrai tout ensemble heureux et malheureux
Heureux, etc.

Boileau reprenait cet *heureux et malheureux;* il y trouvait trop de recherche et je ne sais quoi d'alambiqué. On peut dire *heureux dans mon malheur;* l'exact et l'élégant Racine l'a dit[1] : mais être à la fois heureux et malheureux, expliquer et retourner cette antithèse, cette énigme, cela n'est pas de la véritable éloquence.

1. *Andromaque*, III, VI. (Éd.)

V. 72. Je fais de ton destin des règles à mon sort,

n'est pas, à la vérité, une expression heureuse; mais y a-t-il des fautes au milieu de tant de beaux vers, avec tant d'intérêt, de grandeur, et d'éloquence ?

V. 73. Et j'obtiendrai ta vie, ou je suivrai ta mort.

Je suivrai ta mort n'exprime pas ce que l'auteur veut dire : *je mourrai après toi.*

V. der. Va-t'en, et souviens-toi seulement que je t'aime.

Seulement fait là un mauvais effet; car Cinna doit se souvenir de son entreprise et de ses amis.

On ne remarque ces légères inadvertances qu'en faveur des étrangers et des commençants.

ACTE II.

SCÈNE I.

Corneille, dans son examen de *Cinna*, semble se condamner d'avoir manqué à l'unité de lieu. *Le premier acte*, dit-il, *se passe dans l'appartement d'Émilie*, *le second dans celui d'Auguste;* mais il fait aussi réflexion que l'unité s'étend à tout le palais; il est impossible que cette unité soit plus rigoureusement observée. Si on avait eu des théâtres véritables, une scène semblable à celle de Vicence, qui représentât plusieurs appartements, les yeux des spectateurs auraient vu ce que leur esprit doit suppléer. C'est la faute des constructeurs, quand un théâtre ne représente pas les différents endroits où se passe l'action, dans une même enceinte, une place, un temple, un palais, un vestibule, un cabinet, etc. Il s'en fallait beaucoup que le théâtre fût digne des pièces de Corneille. C'est une chose admirable, sans doute, d'avoir supposé cette délibération d'Auguste avec ceux mêmes qui viennent de faire serment de l'assassiner; sans cela, cette scène serait plutôt un beau morceau de déclamation qu'une belle scène de tragédie.

V. 3. Cet empire absolu sur la terre et sur l'onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le monde,
Cette grandeur sans borne et cet illustre rang
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang, etc.

Cet empire absolu, *ce pouvoir souverain*, *la terre et l'onde*, *tout le monde*, *et cet illustre rang* sont une rédondance, un pléonasme, une petite faute.

Fénelon, dans sa Lettre à l'Académie sur l'Éloquence, dit : « Il me semble qu'on a donné souvent aux Romains un discours trop fastueux; je ne trouve point de proportion entre l'emphase avec laquelle Auguste parle dans la tragédie de *Cinna* et la modeste simplicité avec laquelle Suétone le dépeint. » Il est vrai; mais ne faut-il pas quelque chose de

plus relevé sur le théâtre que dans Suétone? Il y a un milieu à garder entre l'enflure et la simplicité; il faut avouer que Corneille a quelquefois passé les bornes.

L'archevêque de Cambrai avait d'autant plus raison de reprendre cette enflure vicieuse, que, de son temps, les comédiens chargeaient encore ce défaut par la plus ridicule affectation dans l'habillement, dans la déclamation et dans les gestes. On voyait Auguste arriver avec une démarche de matamore, coiffé d'une perruque carrée qui descendait par-devant jusqu'à la ceinture : cette perruque était farcie de feuilles de laurier, et surmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges. Auguste, ainsi défiguré par des bateleurs gaulois sur un théâtre de marionnettes, était quelque chose de bien étrange! Il se plaçait sur un énorme fauteuil à deux gradins, et Maxime et Cinna étaient sur deux petits tabourets. La déclamation ampoulée répondait parfaitement à cet étalage, et surtout Auguste ne manquait pas de regarder Cinna et Maxime du haut en bas avec un noble dédain, en prononçant ces vers :

> Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
> D'un courtisan flatteur la présence importune.

Il faisait bien sentir que c'était eux qu'il regardait comme des courtisans flatteurs. En effet, il n'y a rien, dans le commencement de cette scène, qui empêche que ces vers ne puissent être joués ainsi. Auguste n'a point encore parlé avec bonté, avec amitié à Cinna et à Maxime; il ne leur a encore parlé que de son pouvoir absolu sur la terre et sur l'onde. On est même un peu surpris qu'il leur propose tout d'un coup son abdication à l'empire, et qu'il les ait mandés avec tant d'empressement pour écouter une résolution si soudaine, sans aucune préparation, sans aucun sujet, sans aucune raison prise de l'état présent des choses.

Lorsque Auguste examinait, avec Agrippa et avec Mécène, s'il devait conserver ou abdiquer sa puissance, c'était dans des occasions critiques, qui amenaient naturellement cette délibération; c'était dans l'intimité de la conversation, c'était dans des effusions de cœur. Peut-être cette scène eût-elle été plus vraisemblable, plus théâtrale, plus intéressante, si Auguste avait commencé par traiter Cinna et Maxime avec amitié; s'il leur avait parlé de son abdication comme d'une idée qui leur était déjà connue : alors la scène ne paraîtrait plus amenée comme par force, uniquement pour faire un contraste avec la conspiration. Mais malgré toutes ces observations, ce morceau sera toujours un chef-d'œuvre par la beauté des vers, par les détails, par la force du raisonnement et par l'intérêt même qui doit en résulter; car est-il rien de plus intéressant que de voir Auguste rendre ses propres assassins arbitres de sa destinée? Il serait mieux, j'en conviens, que cette scène eût pu être préparée; mais le fond est toujours le même, et les beautés de détail, qui, seules, peuvent faire les succès des poëtes, sont d'un genre sublime.

V. 11. L'ambition déplaît quand elle est assouvie, etc

Ces maximes générales sont rarement convenables au théâtre (comme nous le remarquons plusieurs fois), surtout quand leur longueur dégénère en dissertation; mais ici elles sont à leur place. La passion et le danger n'admettent point de maximes. Auguste n'a point de passion, et n'éprouve point ici de danger; c'est un homme qui réfléchit, et ces réflexions mêmes servent encore à justifier le projet de renoncer à l'empire. Ce qui ne serait pas permis dans une scène vive et passionnée est ici admirable.

V. 16. Et monté sur le faîte il aspire à descendre.

Racine admirait surtout ce vers, et le faisait admirer à ses enfants. En effet, ce mot *aspire*, qui, d'ordinaire, s'emploie avec *s'élever*, devient une beauté frappante quand on le joint à *descendre*. C'est cet heureux emploi des mots qui fait la belle poésie, et qui fait passer un ouvrage à la postérité.

V. 21. Mille ennemis secrets, la mort à tous propos....

La mort à tous propos est trop familier. Si ces légers défauts se trouvaient dans une tirade faible, ils l'affaibliraient encore; mais ces négligences ne choquent personne dans un morceau si supérieurement écrit : ce sont de petites pierres entourées de diamants; elles en reçoivent de l'éclat et n'en ôtent point.

V. 22. Point de plaisir sans trouble, et jamais de repos,

est trop faible, trop inutile après *la mort à tous propos*.

V. 35. Et l'ordre du destin qui gêne nos pensées
N'est pas toujours écrit dans les choses passées

ne fait pas un sens clair, il veut dire : *Le destin que nous cherchons à connaître n'est pas toujours écrit dans les événements passés qui pourraient nous instruire.* La grande difficulté des vers est d'exprimer ce qu'on pense.

V. 40. Vous qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène....

Auguste eut en effet, à ce qu'on dit, cette conversation avec Agrippa et Mécénas. Dion Cassius les fait parler tous deux : mais qu'il est faible et stérile en comparaison de Corneille !

Dion Cassius fait parler ainsi Mécénas : *Consultez plutôt les besoins de la patrie que la voix du peuple, qui, semblable aux enfants, ignore ce qui lui est profitable ou nuisible. La république est comme un vaisseau battu de la tempête*, etc. Comparez ces discours à ceux de Corneille, dans lesquels il avait la difficulté de la rime à surmonter.

Cette scène est un traité du droit des gens. La différence que Corneille établit entre l'usurpation et la tyrannie était une chose toute nouvelle; et jamais écrivain n'avait étalé des idées politiques en prose aussi fortement que Corneille les approfondit en vers.

V. 51. Malgré notre surprise, etc.

Ce mot est la critique du peu de préparation donnée à cette scène. En effet, est-il naturel qu'Auguste veuille ainsi abdiquer tout d'un coup sans aucun sujet, sans aucune raison nouvelle?

V. 67. Rome est dessous vos lois par le droit de la guerre.

Comme il faut des remarques grammaticales, surtout pour les étrangers, on est obligé d'avertir que *dessous* est adverbe, et n'est point préposition: *Est-il dessus? est-il dessous? il est sous vous; il est sous lui.*

V. 73. C'est ce que fit César; il vous faut aujourd'hui
Condamner sa mémoire ou faire comme lui.

Le mot de *faire* est prosaïque et vague : *régner comme lui* eût mieux valu.

V. 77. Et vous devez aux dieux compte de tout le sang
Dont vous l'avez vengé pour monter à son rang.

Cela n'est pas français; il a vengé César *par le sang*, et non *du sang*. Il fallait :

Et vous devez aux dieux compte de tout le sang
Que vous avez versé pour monter à son rang.

V. 79. N'en craignez point, seigneur, les tristes destinées;
Un plus puissant démon veille sur vos années.

Il y avait d'abord :

Mais sa mort vous fait peur, seigneur; les destinées
D'un soin bien plus exact veillent sur vos années.

Corneille a changé heureusement ces deux vers. Quelques personnes reprennent *les destinées;* elles prétendent que la mort de César est le destin de César, sa destinée; et que ce mot au pluriel ne peut signifier un seul événement. Je crois cette critique aussi injuste que fine; car s'il n'est pas permis à la poésie de dire *destinées* pour *destins*, *grâces*, *faveurs*, *dons*, *inimitiés*, *haines*, etc., au pluriel, c'est vouloir qu'on ne fasse pas des vers.

V. 81. On a dix fois sur vous attenté sans effet;
Et qui l'a voulu perdre au même instant l'a fait.

On ne sait point à quoi se rapporte *le perdre;* on pourrait entendre par ces vers, *ceux qui ont attenté sur vous se sont perdus*. Il faut éviter ce mot *faire*, surtout à la fin d'un vers : petite remarque, mais utile; ce mot *faire* est trop vague; il ne présente ni idée déterminée ni image; il est lâche, il est prosaïque.

V. 107. Votre Rome autrefois vous donna la naissance.

La tyrannie du vers amène très-mal à propos ce mot oiseux *autrefois*.

V 109. Et Cinna vous impute à crime capital
La libéralité vers le pays natal.

Le pays natal, n'est pas du style noble. *La libéralité*, n'est pas le mot propre; car *rendre la liberté à sa patrie* est bien plus que *liberalitas Augusti.*

V. 113. Et ce n'est qu'un objet digne de nos mépris,
Si de ses pleins effets l'infamie est le prix.

Cette phrase n'a pas la clarté, l'élégance, la justesse nécessaire. La vertu est donc un objet digne de nos mépris, si l'infamie est le prix de ses pleins effets. Remarquez de plus qu'*infamie* n'est pas le mot propre. Il n'y a point d'infamie à renoncer à l'empire.

V. 117. Mais commet-on un crime indigne de pardon,
Quand la reconnaissance est au-dessus du don?

La rime a encore produit cet hémistiche, *indigne de pardon;* ce n'est assurément pas un crime impardonnable de donner plus qu'on n'a reçu. Les vers, pour être bons, doivent avoir l'exactitude de la prose en s'élevant au-dessus d'elle.

V. 125. Et peu de généreux vont jusqu'à dédaigner
Après un sceptre acquis la douceur de régner.

Après un sceptre acquis, cet hémistiche n'est pas heureux, ces deux vers sont de trop après celui-ci :

Mais pour y renoncer il faut la vertu même.

C'est toujours gâter une belle pensée que de vouloir y ajouter : c'est une abondance vicieuse.

V. 131. Il passe pour tyran quiconque s'y fait maître....

Cet *il*, qui était autrefois un tour très-heureux, la tyrannie de l'usage l'a aboli. *Il est un tyran celui qui asservit son pays; il est un perfide celui qui manque à sa parole :* on a encore conservé ce tour, *ils sont dangereux ces ennemis du théâtre, ces rigoristes outrés.*

V. 132. Qui le sert pour esclave, et qui l'aime pour traître.

Voilà encore de cette abondance superflue et stérile. Pourquoi celui qui aime un usurpateur est-il traître? Il n'est certainement pas traître parce qu'il l'aime. Quand on dit qu'il est esclave, on a tout dit; le reste est inutile.

V. 133. Qui le souffre a le cœur lâche, mol, abattu.

On ne se sert plus du terme *mol.* De plus, ces trois épithètes forment un vers trop négligé; la précision y perd, et le sens n'y gagne rien.

V. 164. Dans le champ du public largement ils moissonnent.

Il y avait auparavant : *Dedans le champ d'autrui.*

V. 167. Le pire des États, c'est l'État populaire.

Quelle prodigieuse supériorité de la belle poésie sur la prose! Tous les écrivains politiques ont délayé ces pensées; aucun a-t-il approché de la force, de la profondeur, de la netteté, de la précision de ces discours de Cinna et de Maxime? Tous les corps de l'État auraient dû assister à cette pièce, pour apprendre à penser et à parler. Ils ne faisaient que des harangues ridicules, qui sont la honte de la nation. Corneille était un maître dont ils avaient besoin. Mais un préjugé plus barbare encore que ne l'était l'éloquence du barreau et de la chaire, a souvent empêché plusieurs magistrats très-éclairés d'imiter Cicéron et Hortensius, qui allaient entendre des tragédies fort inférieures à celles de Corneille. Ainsi les hommes pour qui ces pièces étaient faites ne les voyaient pas. Le parterre n'était pas digne de ces tableaux de la grandeur romaine. Les femmes ne voulaient que de l'amour; bientôt on ne traita plus que l'amour, et par là on fournit à ceux que leurs petits talents rendent jaloux de la gloire des spectacles un malheureux prétexte de s'élever contre le premier des beaux-arts. Nous avons eu un chancelier[1] qui a écrit sur l'art dramatique, et on a observé que de sa vie il n'alla au spectacle; mais Scipion, Caton, Cicéron, César, y allaient.

V. 203. Les changements d'État que fait l'ordre céleste
Ne coûtent point de sang, n'ont rien qui soit funeste.

J'ai peur que ces raisonnements ne soient pas de la force des autres : ce que dit Maxime est faux; la plupart des révolutions ont coûté du sang, et d'ailleurs tout se fait par l'ordre céleste. La réponse, que c'est un ordre immuable du ciel de vendre cher ses bienfaits, semble dégénérer en dispute de sophiste, en question d'école, et trop s'écarter de cette grande et noble politique dont il est ici question.

V. 209. Donc votre aïeul Pompée au ciel a résisté
Quand il a combattu pour notre liberté?

L'objection de *votre aïeul* Pompée est pressante; mais Cinna n'y répond que par un trait d'esprit. Voilà un singulier honneur fait aux mânes de Pompée, d'asservir Rome pour laquelle il combattait. Pourquoi le ciel devait-il cet honneur à Pompée? Au contraire; s'il lui devait quelque chose, c'était de soutenir son parti qui était le plus juste. Dans une telle délibération, devant un homme tel qu'Auguste, on ne doit donner que des raisons solides; ces subtilités ne paraissent pas convenir à la dignité de la tragédie. Cinna s'éloigne ici de ce vrai si nécessaire et si beau. Voulez-vous savoir si une pensée est naturelle et juste, examinez la proposition contraire; si ce contraire est vrai, la pensée que vous examinez est fausse.

On peut répondre à ces objections que Cinna parle ici contre sa pensée. Mais pourquoi parlerait-il contre sa pensée? y est-il forcé? Junie, dans *Britannicus*, parle contre son propre sentiment, parce que Néron l'écoute; mais ici Cinna est en toute liberté; s'il veut persuader à Au-

1. Le chancelier d'Aguesseau. (Éd.)

guste de ne point abdiquer, il doit dire à Maxime : « Laissons là ces vaines disputes : il ne s'agit pas de savoir si Pompée a résisté au ciel, et si le ciel lui devait l'honneur de rendre Rome esclave; il s'agit que Rome a besoin d'un maître, il s'agit de prévenir des guerres civiles, etc. » Je crois enfin que cette subtilité, dans cette belle scène, est un défaut; mais c'est un défaut dont il n'y a qu'un grand homme qui soit capable.

V. 239. Sylla, quittant la place enfin bien usurpée,
N'a fait qu'ouvrir le champ à César et Pompée....

Cet *enfin* gâte la phrase.

V. 241. Que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir,
S'il eût dans sa famille assuré son pouvoir.

Il semble que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir César et Pompée. La phrase est louche et obscure.

Il veut dire : *Le malheur des temps ne nous eût pas fait voir le champ ouvert à César et à Pompée.*

V. 252. Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche.

Ici Cinna embrasse les genoux d'Auguste, et semble déshonorer les belles choses qu'il a dites par une perfidie bien lâche qui l'avilit. Cette basse perfidie même semble contraire aux remords qu'il aura. On pourrait croire que c'est à Maxime, représenté comme un vil scélérat, à faire le personnage de Cinna, et que Cinna devait dire ce que dit Maxime. Cinna, que l'auteur veut et doit ennoblir, devait-il conjurer Auguste à genoux de garder l'empire pour avoir un prétexte de l'assassiner? On est fâché que Maxime joue ici le rôle d'un digne Romain, et Cinna d'un fourbe qui emploie le raffinement le plus noir pour empêcher Auguste de faire une action qui doit même désarmer Émilie.

V. 263. Conservez-vous, seigneur, en lui laissant un maître.

Il y avait auparavant :

Conservez-vous, seigneur, en conservant un maître.

V. 279. Maxime, je vous fais gouverneur de Sicile.

Cela n'est pas dans l'histoire. En effet, c'eût été plutôt un exil qu'une récompense : un proconsulat en Sicile est une punition pour un favori qui veut rester à Rome et à la cour avec un grand crédit.

V. 283. Pour épouse, Cinna, je vous donne Émilie.

Ceci est bien différent. Tout lecteur voit dans ce vers la perfection de l'art. Auguste donne à Cinna sa fille adoptive que Cinna veut obtenir par l'assassinat d'Auguste. Le mérite de ce vers ne peut échapper à personne.

V. 287. Mon épargne depuis, en sa faveur ouverte,
Doit avoir adouci l'aigreur de cette perte.

Épargne signifiait *trésor royal*, et la cassette du roi s'appelait *chatouille*. Les mots changent; mais ce qui ne doit pas changer, c'est la noblesse des idées. Il est trop bas de faire dire à Auguste qu'il a donné de l'argent à Émilie, et il est bien plus bas à Émilie de l'avoir reçu et de conspirer contre lui.

V. 291. De l'offre de vos vœux elle sera ravie.

Il y avait :

Je présume plutôt qu'elle en sera ravie.

L'un et l'autre sont également faibles, et il importe peu que ce vers soit faible ou fort. En général cette scène est d'un genre dont il n'y avait aucun exemple chez les anciens ni chez les modernes : détachez-la de la pièce, c'est un chef-d'œuvre d'éloquence; incorporée à la pièce, c'est un chef-d'œuvre encore plus grand. Il est vrai que ces beautés n'excitent ni terreur, ni pitié, ni grands mouvements : mais ces mouvements, cette pitié, cette terreur, ne sont pas nécessaires dans le commencement d'un second acte.

Cette scène est beaucoup plus difficile à jouer qu'aucune autre. Elle exigerait trois acteurs d'une figure imposante, et qui eussent autant de noblesse dans la voix et dans les gestes qu'il y en a dans les vers : c'est ce qui ne s'est jamais rencontré.

SCÈNE II.

V. 1. Quel est votre dessein après ces beaux discours?
—Le même que j'avois, et que j'aurai toujours.

Ces beaux discours, est trop familier. Pourquoi Cinna n'aurait-il pas ici les remords qu'il a dans le troisième acte? Il eût fallu en ce cas une autre construction dans la pièce. C'est un doute que je propose, et que les remarques suivantes exposeront plus au long.

V. 5. Je veux voir Rome libre. — Et vous pouvez juger
Que je veux l'affranchir ensemble et la venger.

Pourquoi persister dans des principes qu'il va démentir, et dans une fourbe honteuse dont il va se repentir? N'était-ce pas dans ce moment-là même que ces mots, *je vous donne Émilie*, devaient faire impression sur un homme qu'on nous donne pour digne petit-fils du grand Pompée? J'ai vu des lecteurs de goût et de sens réprouver cette scène, non-seulement parce que Cinna, pour qui on s'intéressait, commence à devenir odieux, et pourrait ne pas l'être s'il disait tout le contraire de ce qu'il dit; mais parce que cette scène est inutile pour l'action, parce que Maxime, rival de Cinna, ne laisse échapper aucun sentiment de rival, et qu'en ôtant cette scène le reste marche plus rapidement. Il la faut pardonner à la nécessité de donner quelque étendue aux actes; nécessité consacrée par l'usage.

V. 7. Octave aura donc vu ses fureurs assouvies...

Il y avait :

Auguste aura soûlé ses damnables envies.

On remarque ces changements pour faire voir comment le style se perfectionna avec le temps. La plupart de ces corrections furent faites plus de vingt années après la première édition.

V. 12. Un lâche repentir garantira sa tête!

C'est proprement un simple repentir. Le mot *repentir*, le mot même *en sera quitte*, indiquent qu'on ne doit pas pardonner à Octave pour un simple repentir : il n'y a nulle lâcheté à sentir, au comble de la gloire, des remords de toutes les violences commises pour arriver à cette gloire.

V. 22. S'il n'eût puni César, Auguste eût moins osé.

Maxime veut retourner le beau vers de Cinna : *S'il eût puni Sylla, César eût moins osé*, et répondre en écho sur la même rime; il dit une chose qui a besoin d'être éclaircie. Si César n'eût pas été assassiné, Auguste, son fils adoptif, eût été bien plus aisément le maître, et beaucoup plus maître. Il est vrai qu'il n'y eût point eu de guerre civile; et c'est par cela même que l'empire d'Auguste eût été mieux affermi, et qu'il eût osé davantage. Il est vrai encore que, sans le meurtre de César, il n'y eût point eu de proscriptions. Il reste donc à discuter quelle a été la véritable cause du triumvirat et des guerres civiles. Or il est indubitable que ces dissertations ne conviennent guère à la tragédie. Quoi! après ces vers : *Mais je le retiendrai pour vous en faire part.... Je vous donne Émilie....* Cinna disserte! il n'est pas troublé! et il le sera ensuite. Quel est le lecteur qui ne s'attend pas à de violentes agitations dans un tel moment? Si Cinna les éprouvait, si Maxime s'en apercevait, cette situation ne serait-elle pas plus naturelle et plus théâtrale? Encore une fois, je ne propose cette idée que comme un doute; mais je crois que les combats du cœur sont toujours plus intéressants que des raisonnements politiques, et ces contestations qui au fond sont souvent un jeu d'esprit assez froid. C'est au cœur qu'il faut parler dans une tragédie.

V. 49. Mais quand j'aurai vengé Rome des maux soufferts,
Je saurai le braver jusque dans les enfers.

L'esprit de notre langue ne permet guère ces participes; nous ne pouvons dire *des maux soufferts*, comme on dit *des maux passés*. *Soufferts* suppose *par quelqu'un ; les maux qu'elle a soufferts :* il serait à souhaiter que cet exemple de Corneille eût fait une règle; la langue y gagnerait une marche plus rapide.

V. 52. Je veux joindre à sa main ma main ensanglantée,
L'épouser sur sa cendre....

Cet affermissement de Cinna dans son crime, cette fureur d'épouser Émilie sur le tombeau d'Auguste, cette persévérance dans la fourberie

avec laquelle il a persuadé Auguste de ne point abdiquer, ne font espérer aucun remords; il était naturel qu'il en eût quand Auguste lui a dit qu'il partagerait l'empire avec lui. Le cœur humain est ainsi fait : il se laisse toucher par le sentiment présent des bienfaits; et le spectateur n'attend pas d'un homme qui s'endurcit lorsqu'il devrait être attendri, qu'il s'attendrira après cet endurcissement. Nous donnerons plus de jour à ce doute dans la suite.

V. 58. Ami, dans ce palais on peut nous écouter.

Et que peut-il dire de plus fort que ce qu'il a déjà dit? N'a-t-il pas, dans ce même palais, déclaré qu'il veut épouser Émilie sur la cendre d'Auguste? Cette conclusion de l'acte paraît un peu fautive. On sent assez qu'il n'est pas vraisemblable que l'on conspire et qu'on rende compte de la conspiration dans le cabinet d'Auguste.

Les acteurs sont supposés avoir passé d'un appartement dans un autre : mais si le lieu où ils sont est *si mal propre à cette confidence*, il ne fallait donc pas y dire tous ses secrets. Il valait mieux motiver la sortie par la nécessité d'aller tout préparer pour la mort d'Auguste; c'eût été une raison valable et intéressante, et le péril d'Auguste en eût redoublé.

L'observation la plus importante, à mon avis, c'est qu'ici l'intérêt change. On détestait Auguste; on s'intéressait beaucoup à Cinna : maintenant c'est Cinna qu'on hait, c'est en faveur d'Auguste que le cœur se déclare. Lorsqu'ainsi on s'intéresse tour à tour pour les partis contraires, on ne s'intéresse en effet pour personne : c'est ce qui fait que plusieurs gens de lettres regardent *Cinna* plutôt comme un bel ouvrage que comme une tragédie intéressante.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 2. Il adore Émilie, il est adoré d'elle;
Mais sans venger son père il n'y peut aspirer.

Cependant Maxime a été témoin qu'Auguste a donné Émilie à Cinna : il peut donc croire que Cinna peut aspirer à elle sans tuer Auguste. Cinna et Maxime peuvent présumer qu'Émilie ne tiendra pas contre un tel bienfait. Maxime surtout n'a nulle raison de penser le contraire, puisqu'il ne sait point encore si Émilie cède ou non à la bonté d'Auguste; et Cinna peut penser qu'Émilie sera touchée comme il commence lui-même à l'être. Cinna doit sans doute l'espérer, et Maxime doit le craindre. Il doit donc dire : « Émilie sera à lui, soit qu'il cède aux bienfaits d'Auguste, soit qu'il l'assassine. »

V. 5. Je ne m'étonne plus de cette violence,
Dont il contraint Auguste à garder sa puissance.

Le mot de *violence* est peut-être trop fort. Cinna a étalé un faux zèle, une fourbe éloquente : est-ce là de la violence?

V. 7. La ligue se romproit s'il s'en étoit démis.

On se démet d'une charge, d'un emploi, d'une dignité; mais on ne se démet pas d'une puissance. L'auteur veut dire ici que la ligue se dissiperait si Auguste renonçait à l'empire. Mais ce vers fait entendre *si Cinna s'était démis de cette ligue*, parce que cet *il* tombe sur Cinna. C'est une faute très-légère.

V. 9. Ils servent à l'envi la passion d'un homme....

Il y avait *abusés*, on a substitué *à l'envi*.

V. 13. Vous êtes son rival! — Oui, j'aime sa maîtresse,
Et l'ai caché toujours avec assez d'adresse.

Ces vers de comédie, et cette manière froide d'exprimer qu'il est rival de Cinna, ne contribuent pas peu à l'avilissement de ce personnage. L'amour qui n'est pas une grande passion n'est pas théâtral.

V. 21. Que l'amitié me plonge en un malheur extrême!

Ni son amitié ni son amour n'intéresse. J'ai toujours remarqué que cette scène est froide au théâtre; la raison en est que l'amour de Maxime est insipide. On apprend au troisième acte que ce Maxime est amoureux. Si Oreste, dans *Andromaque*, n'était rival de Pyrrhus qu'au troisième acte, la pièce serait froide. L'amour de Maxime ne fait aucun effet, et tout son rôle n'est que celui d'un lâche sans aucune passion théâtrale.

V. 24. Gagnez une maîtresse accusant un rival.

Il semble, par la construction, que ce soit Emilie qui accuse : il fallait *en accusant* pour lever l'équivoque; légère inadvertance qui ne fait aucun tort.

V. 28. Un véritable amant ne connoît point d'amis.

En général, ces maximes et ce terme de *véritable amant* sont tirés des romans de ce temps-là, et surtout de l'*Astrée*, où l'on examine sérieusement ce qui constitue le véritable amant. Vous ne trouverez jamais ni ces maximes, ni ces mots, *véritables amants*, *vrais amants*, dans Racine. Si vous entendez par *véritable amant* un homme agité d'une passion effrénée, furieux dans ses désirs, incapable d'écouter la raison, la vertu, la bienséance, Maxime n'est rien de tout cela; il est de sang-froid, à peine parle-t-il de son amour. De plus, il est l'ami de Cinna et son confident; il doit s'être douté que Cinna aime Émilie : il voit qu'Auguste a donné Émilie à Cinna; c'était alors qu'il devait éprouver le sentiment de la jalousie. Ni les remords de Cinna ni la jalousie de Maxime ne remuent l'âme : pourquoi? c'est qu'ils viennent trop tard, comme on l'a déjà dit; c'est qu'ils ont disserté au lieu de sentir.

V. 61. Nous disputons en vain, et ce n'est que folie
De vouloir par sa perte acquérir Émilie;
Ce n'est pas le moyen de plaire à ses beaux yeux,
Que de priver du jour ce qu'elle aime le mieux.

Ce n'est que folie, vers comique, indigne de la tragédie.

Plaire à ses beaux yeux, expression fade. *Ce qu'elle aime le mieux*, encore pire.

V. 66. Je veux gagner son cœur plutôt que sa personne.

Remarquez qu'on ne s'intéresse jamais à un amant qu'on est sûr qui sera rebuté. Pourquoi Oreste intéresse-t-il dans *Andromaque ?* c'est que Racine a eu le grand art de faire espérer qu'Oreste serait aimé. Un amant toujours rebuté par sa maîtresse l'est toujours aussi par le spectateur, à moins qu'il ne respire la fureur de la vengeance. Point de vraie tragédie sans grandes passions.

V. 71. Je conserve le sang qu'elle veut voir périr.

Périr un sang, est un barbarisme. Ces fautes sont d'autant plus senties que la scène est froide.

V. 73. C'est ce qu'à dire vrai je vois fort difficile.

Cette manière de répondre à une objection pressante sent un peu plus le valet de comédie que le confident tragique.

V. 85. Cinna vient, et je veux en tirer quelque chose....

On ne voit pas ce qu'il veut tirer de Cinna; s'il veut être instruit que Cinna est son rival, il le sait déjà.

SCÈNE II.

V. 2. Puis-je d'un tel chagrin savoir quel est l'objet? —
Émilie et César. L'un et l'autre me gêne.

C'est là peut-être ce que Cinna devait dire immédiatement après la conférence d'Auguste. Pourquoi a-t-il à présent des remords? s'est-il passé quelque chose de nouveau qui ait pu lui en donner? Je demande toujours pourquoi il n'en a point senti quand les bienfaits et la tendresse d'Auguste devaient faire sur son cœur une si forte impression. Il a été perfide; il s'est obstiné dans sa perfidie. Les remords sont le partage naturel de ceux que l'emportement des passions entraîne au crime, mais non pas des fourbes consommés. C'est sur quoi les lecteurs qui connaissent le cœur humain doivent prononcer. Je suis bien loin de porter un jugement.

V. 22. Des deux côtés j'offense et ma gloire et mes dieux.

Pourquoi les dieux? Est-ce parce qu'il a fait serment à sa maîtresse? Il est inutile d'observer ici que, dans beaucoup de tragédies modernes, on met ainsi les dieux à la fin du vers à cause de la rime. Manlius dit

qu'un homme tel que lui partage la vengeance *avec les dieux*[1]; un autre, qu'il punit à l'exemple *des dieux*[2]; un troisième, qu'il s'en prend *aux dieux*. Corneille tombe rarement dans cette faute puérile.

V. 25. Vous n'aviez point, tantôt, ces agitations.

Vous voyez que Corneille a bien senti l'objection. Maxime demande à Cinna ce que tout le monde lui demanderait : « Pourquoi avez-vous des remords si tard? qu'est-il survenu qui vous oblige à changer ainsi? » Il veut en *tirer quelque chose*, et cependant il n'en tire rien. S'il voulait s'éclaircir de la passion d'Émilie, n'aurait-il pas été convenable que, d'abord, il eût soupçonné leur intelligence; que Cinna la lui eût avouée; que cet aveu l'eût mis au désespoir, et que ce désespoir, joint aux conseils d'Euphorbe, l'eût déterminé non pas à être délateur, car cela est bas, petit et sans intérêt, mais à laisser deviner la conspiration par ses emportements?

V. 28. On ne les sent aussi que quand le coup approche;
Et l'on ne reconnaît de semblables forfaits
Que quand la main s'apprête à venir aux effets.

Oui, si vous n'avez pas reçu des bienfaits de celui que vous vouliez assassiner; mais si, entre les préparatifs du crime et la consommation, il vous a donné les plus grandes marques de faveur, vous avez tort de dire qu'on ne sent des remords qu'au moment de l'assassinat.

Un coup n'approche pas; *reconnaître des forfaits* n'est pas le mot propre; *en venir aux effets* est faible et prosaïque.

Il sera peut-être utile de faire voir comment Shakspeare, soixante ans auparavant, exprima le même sentiment dans la même occasion : c'est Brutus prêt à assassiner César :

« Entre le dessein et l'exécution d'une chose si terrible, tout l'intervalle n'est qu'un rêve affreux. Le génie de Rome et les instruments mortels de sa ruine semblent tenir conseil dans notre âme bouleversée : cet état funeste de l'âme tient de l'horreur de nos guerres civiles : »

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a fantasma, or a hideous dream, etc.

Je ne présente point ces objets de comparaison pour égaler les irrégularités sauvages et pernicieuses de Shakspeare à la profondeur du jugement de Corneille, mais seulement pour faire voir comment des hommes de génie expriment différemment les mêmes idées. Qu'il me soit seulement permis d'observer encore qu'à l'approche de ces grands événements, l'agitation qu'on sent est moins un remords qu'un trouble dont l'âme est saisie : ce n'est point un remords que Shakspeare donne à Brutus.

1. Lafosse, *Manlius*, II, I. (Éd.) – 2. Crébillon, *Électre*, IV, IV. (Éd.)

V. 44. Et formez vos remords d'une plus juste cause,
De vos lâches conseils, qui seuls ont arrêté
Le bonheur renaissant de notre liberté.

Voilà la plus forte critique du rôle qu'a joué Cinna dans la conférence avec Auguste; aussi Cinna n'y répond-il point. Cette scène est un peu froide, et pourrait être très-vive; car deux rivaux doivent dire des choses intéressantes ou ne pas paraître ensemble; ils doivent être à la fois défiants et animés; mais, ici, ils ne font que raisonner. *Arrêter un bonheur renaissant*, l'expression est trop impropre.

V. 53. Mais entendez crier Rome à votre côté.

Cela est plus froid encore, parce que Maxime fait ici l'enthousiaste mal à propos. Quiconque s'échauffe trop refroidit. Maxime parle en rhéteur : il devrait épier, avec une douleur sombre, toutes les paroles de Cinna, paraître jaloux, être prêt d'éclater, se retenir. Il est bien loin d'être un *véritable amant*, comme le disait son confident; il n'est ni un vrai Romain, ni un vrai conjuré, ni un vrai amant; il n'est que froid et faible. Il a même changé d'opinion; car il disait à Cinna, au second acte : « Pourquoi voulez-vous assassiner Auguste, plutôt que de recevoir de lui la liberté de Rome? » et à présent, il dit : « Pourquoi n'assassinez-vous pas Auguste? » Veut-il, par là, faire persévérer Cinna dans le crime, afin d'avoir une raison de plus pour être son délateur, comme Cinna a empêché Auguste d'abdiquer, afin d'avoir un prétexte de plus de l'assassiner? En ce cas, voilà deux scélérats qui cachent leur basse perfidie par des raisonnements subtils.

V. 57. Ami, n'accable plus un esprit malheureux
Qui ne forme qu'en lâche un dessein généreux.

Voilà Cinna qui se donne lui-même le nom de *lâche*, et qui, par ce seul mot, détruit tout l'intérêt de la pièce, toute la grandeur qu'il a déployée dans le premier acte. Que veulent dire les *abois* d'une vieille amitié qui lui fait pitié! quelle façon de parler? Et puis il parle de *sa mélancolie !*

V. der. Adieu, je me retire en confident secret.

Maxime finit son indigne rôle, dans cette scène, par un vers de comédie, et en se retirant comme un valet à qui on dit qu'on veut être seul. L'auteur a entièrement sacrifié ce rôle de Maxime . il ne faut le regarder que comme un personnage qui sert à faire valoir les autres.

SCÈNE III.

V. 1. Donne un plus digne nom au glorieux empire
Du noble sentiment que la vertu m'inspire, etc

Voici le cas où un monologue est convenable. Un homme, dans une situation violente, peut examiner lui-même le danger de son entreprise, l'horreur du crime qu'il va commettre, écouter ou combattre ses

remords; mais il fallait que ce monologue fût placé après qu'Auguste l'a comblé d'amitiés et de bienfaits, et non pas après une scène froide avec Maxime.

V. 11. Qu'une âme généreuse a de peine à faillir !

Ce vers ne prouve-t-il pas ce que j'ai déjà dit, que ce n'était pas à Cinna à donner à l'empereur des conseils du fourbe le plus déterminé? S'il a une âme si généreuse, s'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas affermi Auguste dans le dessein de quitter l'empire? S'il a tant de peine à faillir, pourquoi n'a-t-il pas senti les plus cuisants remords au moment qu'Auguste lui donnait Émilie?

V. 17. S'il faut percer le flanc d'un prince magnanime
Qui, du peu que je suis, fait une telle estime, etc.

Ce discours est d'un vil domestique, et non pas d'un sénateur romain : il achève d'avilir son rôle, qui était si mâle, si fier, si terrible au premier acte. On s'intéressait à Cinna, et, à présent, on ne s'intéresse qu'à Auguste.

V. 21. O coup! ô trahison trop indigne d'un homme!

J'en reviens toujours à ce remords trop tardif. Je soupçonne qu'il serait très-touchant, très-intéressant s'il avait été plus prompt, s'il n'était pas contradictoire avec la rage d'épouser Émilie sur la cendre d'Auguste. Metastasio, dans sa *Clemenza di Tito*, imitée de *Cinna*, commence par donner des remords à Sestus, qui joue le rôle de Cinna.

V. 29. Mais je dépends de vous, ô serment téméraire!

Non, sans doute, il ne dépend pas de ce serment; c'est chercher un prétexte, et non pas une raison. Voilà un plaisant serment, que la promesse faite à une femme de hasarder le dernier supplice pour faire une très-vilaine action! Il devait dire : «Les conjurés et moi nous avons fait serment de venger la patrie.» Voilà un serment respectable.

V. 30. O haine d'Émilie! ô souvenir d'un père!
Ma foi, mon cœur, mon bras, tout vous est engagé,
Et je ne puis plus rien que par votre congé.

Par votre congé ne se dit plus, et, en effet, ne devait pas se dire, puisque ce mot vient de *congédier*, qui ne signifie pas *permettre*. Comment un homme, qui n'a pas les fureurs de l'amour, un petit-fils de Pompée, qui a assemblé tant de Romains pour rendre la liberté à la patrie, peut-il dire, en langage de ruelle : «Je ne peux rien que par le congé d'une femme.» Il fallait donc le peindre, dès le premier acte, comme un homme éperdu d'amour, forcé, par une maîtresse qu'il idolâtre, à conspirer contre un maître qu'il aime. C'est ainsi que Metastasio peint Sestus dans la *Clemenza di Tito*, en donnant à ce Sestus le caractère de l'Oreste de Racine. Ce n'est pas que je préfère ce Sestus à Cinna, il s'en faut de beaucoup; mais je dis que le rôle de Cinna serait beaucoup plus touchant, si on l'avait peint, dès le premier

acte, aveuglé par une passion furieuse; mais il a joué, à ce premier acte, le rôle de Brutus, et, au troisième, il n'est plus qu'un amant timide.

V. 38. Rendez-la, comme à vous, à mes vœux exorable.

Exorable devrait se dire : c'est un terme sonore, intelligible, nécessaire et digne des beaux vers que débite Cinna. Il est bien étrange qu'on dise *implacable*, et non *placable; âme inaltérable*, et non pas *âme altérable; héros indomptable*, et non *héros domptable*, etc.

V. der. Mais voici de retour cette aimable inhumaine.

Aimable inhumaine fait quelque peine, à cause de tant de fades vers de galanterie où cette expression commune se trouve.

SCÈNE IV.

V. 20. Je vous aime, Émilie, et le ciel me foudroie,
Si cette passion ne fait toute ma joie,

fait toujours un peu rire. *Avec toute l'ardeur qu'un digne objet peut attendre d'un grand cœur* est du style de Scudéri. Ce n'est que depuis Racine qu'on a proscrit ces fades lieux communs.

V. 28. Les faveurs du tyran emportent tes promesses.

Des faveurs qui emportent des promesses? Cette figure n'a pas de sens en français. Les faveurs d'Auguste peuvent l'emporter sur les promesses de Cinna, les faire oublier; mais elles ne les emportent pas. Quinault[1] a dit, avec élégance et justesse :

Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont bientôt emporté les serments qu'elle a faits.

V. 34. Il peut faire trembler la terre sous ses pas,
Mettre un roi hors du trône et donner ses États.

Il y avait :

Jeter un roi du trône et donner ses États.

Mettre hors est bien moins énergique que *jeter*, et n'est pas même une expression noble. *Roi hors* est dur à l'oreille. Pourquoi ne diraiton pas *jeter du trône?* on dit bien *jeter du haut du trône.* En tout cas, *chasser* eût été mieux que *mettre hors*. Quelquefois, en corrigeant, on affaiblit.

V. 38. Mais le cœur d'Émilie est hors de son pouvoir.

Voilà une imitation admirable de ces beaux vers d'Horace :

Et cuncta terrarum subacta,
Præter atrocem animum Catonis.

1. *Isis*, I, II. (ÉD.)

Cette imitation est d'autant plus belle, qu'elle est un sentiment. Plusieurs s'étonnent qu'Émilie, affectant de penser comme Caton, ait cependant reçu, pendant quinze ans, les bienfaits et l'argent d'Auguste, dont *l'épargne lui a été ouverte*. Cette conduite ne semble pas s'accorder avec cette inflexibilité héroïque dont elle fait parade.

V. 40. Je suis toujours moi-même, et ma foi toujours pure.

Il faut : *ma foi est toujours pure*. *Ma foi* ne peut être gouvernée par *je suis*. *Foi pure* ne se dit qu'en théologie.

V. 43. Et prends vos intérêts par delà mes serments.

Par delà mes serments, expression dont je ne trouve que cet exemple, et cet exemple me paraît mériter d'être suivi.

V. 48. La conjuration s'en alloit dissipée,
Vos desseins avortés, votre haine trompée.

Votre haine s'en allait trompée, c'est un barbarisme.

V. 54. Que je sois le butin de qui l'ose épargner!...

Butin n'est pas le mot propre.

V. 58. Et, malgré ses bienfaits, je rends tout à l'amour,
Quand je veux qu'il périsse ou vous doive le jour.

La scène se refroidit par ces arguments de Cinna; il veut prouver qu'il a satisfait à l'amour, parce qu'il veut que le sang d'Auguste dépende de sa maîtresse. Toute cette tirade paraît un peu obscure.

V. 61. Souffrez ce foible effort de ma reconnaissance,
Que je tâche de vaincre un indigne courroux,
Et vous donner pour lui l'amour qu'il a pour vous.

Il faut : *et de vous donner*. Le mot d'*amour* n'est pas du tout convenable.

V. 64. Une âme généreuse, et que la vertu guide,
Fuit la honte des noms d'ingrate et de perfide;
Elle en hait l'infamie attachée au bonheur,
Et n'accepte aucun bien aux dépens de l'honneur.

Toutes ces sentences refroidissent encore. Voyez si Oreste et Hermione parlent en sentences.

V. 71. Les cœurs les plus ingrats sont les plus généreux.

Elle a déjà retourné cette pensée plus d'une fois.

V. 73. Je me fais des vertus dignes d'une Romaine.

Ce vers est beau, et ces sentiments d'Émilie ne se démentent jamais. Plusieurs demandent encore pourquoi cette Émilie ne touche point, pourquoi ce personnage ne fait pas au théâtre la grande impression qu'y fait Hermione : elle est l'âme de toute la pièce, et cependant elle ins-

pire peu d'intérêt. N'est-ce point parce qu'elle n'est pas malheureuse? n'est-ce point parce que les sentiments d'un Brutus, d'un Cassius, conviennent peu à une jeune fille? n'est-ce point parce que sa facilité à recevoir l'argent d'Auguste dément la grandeur d'âme qu'elle affecte? n'est-ce point parce que ce rôle n'est pas tout à fait dans la nature? Cette fille, que Balzac appelle une *adorable furie*, est-elle si adorable? C'est Émilie que Racine avait en vue lorsqu'il dit, dans une de ses préfaces[1], qu'il ne veut pas mettre sur le théâtre de ces femmes qui font des leçons d'héroïsme aux hommes. Malgré cela, le rôle d'Émilie est plein de choses sublimes; et quand on compare ce qu'on faisait alors à ce seul rôle d'Émilie, on est étonné, on admire.

V. 80. Il abaisse à nos pieds l'orgueil des diadèmes;
Il nous fait souverains sur leurs grandeurs suprêmes.

Il faut remarquer les plus légères fautes de langage. On est *souverain de*, on n'est pas *souverain sur*, encore moins *souverain sur une grandeur;* mais, ce qui est bien plus digne de remarque, c'est que le second vers n'est qu'une simple répétition du premier.

V. 85. Pour être plus qu'un roi tu te crois quelque chose.

Ce beau vers est une contradiction avec celui que dit Auguste au cinquième acte :

Qu'en te couronnant roi je t'aurois donné moins.

Ou Émilie ou Auguste a tort. Il n'est pas douteux que le vers d'Émilie étant plus romain, plus fort, et même étant devenu proverbe, ne dût être conservé, et celui d'Auguste sacrifié; mais il faut surtout remarquer que ces hyperboles commencent à déplaire, qu'on y trouve même du ridicule, qu'il y a une distance infinie entre un grand roi et un marchand de Rome; que ces exagérations d'une fille à qui Auguste fait une pension révoltent bien des lecteurs, et que ces contestations entre Cinna et sa maîtresse sur la grandeur romaine n'ont pas toute la chaleur de la véritable tragédie.

V. 86. Aux deux bouts de la terre en est-il un si vain,
Qu'il prétende égaler un citoyen romain?

Il y avait :

Aux deux bouts de la terre en est-il d'assez vain
Pour prétendre égaler un citoyen romain?

V. 90. Attale, ce grand roi, dans la pourpre blanchi,
Qui du peuple romain se nommoit l'affranchi,
Quand de toute l'Asie il se fût vu l'arbitre,
Eût encor moins prisé son trône que ce titre.

Cet exemple du roi Attale serait peut-être plus convenable dans un conseil que dans la bouche d'une fille qui veut venger son père. Mais la

1. Première préface de *Britannicus*. (Éd.)

beauté de ces vers et ces traits tirés de l'histoire romaine font un très-grand plaisir aux lecteurs, quoique au théâtre ils refroidissent un peu la scène. Au reste, cet Attale était un très-petit roi de Pergame, qui ne possédait pas un pays de trente lieues.

V. 98. Le ciel a trop fait voir en de tels attentats
Qu'il hait les assassins et punit les ingrats

Cette réplique de Cinna ne paraît pas convenable. Un sujet parle ainsi dans une monarchie; mais un homme du sang de Pompée doit-il parler en sujet?

V. 106. Dis que de leur parti toi-même tu te rends,
De te remettre au foudre à punir les tyrans.

Cela n'est ni français ni clairement exprimé; et ces dissertations sur la foudre ne sont plus tolérées.

V. 112. Sans emprunter ta main pour servir ma colère,
Je saurai bien venger mon pays et mon père.

Le mot de *colère* ne paraît peut-être pas assez juste. On ne sent point de colère pour la mort d'un père mis au nombre des proscrits il y a trente ans. Le mot de *ressentiment* serait plus propre : mais en poésie *colère* peut signifier *indignation*, *ressentiment*, *souvenir des injures*, *désir de vengeance*.

V. 121. Et, comme pour toi seul l'amour veut que je vive, etc.

Je remarque ailleurs que toutes les phrases qui commencent par *comme* sentent la dissertation, le raisonnement, et que la chaleur du sentiment ne permet guère ce tour prosaïque. Mais est-ce un sentiment bien touchant, bien tragique, que celui d'Émilie? « Je n'ai pas voulu tuer Auguste moi-même, parce qu'on m'aurait tuée; je veux vivre pour toi, et je veux que ce soit toi qui hasardes ta vie, etc. »

V. 125. Quand j'ai pensé chérir un neveu de Pompée,
.... D'un faux semblant mon esprit abusé,
A fait choix d'un esclave en son lieu supposé.

Il est trop dur d'appeler Cinna *esclave* au propre, de lui dire qu'il est un fils supposé, qu'il est fils d'un esclave; cette condition était au-dessous de celle de nos valets.

V. 130. Mille autres à l'envi recevroient cette loi.

Doit-elle lui dire que mille autres assassineraient l'empereur pour mériter les bonnes grâces d'une femme? Cela ne révolte-t-il pas un peu? cela n'empêche-t-il pas qu'on ne s'intéresse à Émilie? Cette présomption de sa beauté la rend moins intéressante. Une femme emportée par une grande passion touche beaucoup; mais une femme qui a la vanité de regarder sa possession comme le plus grand prix où l'on puisse aspirer, révolte au lieu d'intéresser. Émilie a déjà dit au premier acte qu'on publiera dans toute l'Italie qu'on n'a pu la mériter

qu'en tuant Auguste; elle a dit à Cinna : « Songe que mes faveurs t'attendent. » Ici elle dit que « mille Romains tueraient Auguste pour mériter ses bonnes grâces. » Quelle femme a jamais parlé ainsi? Quelle différence entre elle et Hermione, qui dit dans une situation à peu près semblable :

Quoi! sans qu'elle employât une seule prière,
Ma mère en sa faveur arma la Grèce entière!
Ses yeux pour leur querelle, en dix ans de combats,
Virent périr vingt rois qu'ils ne connoissoient pas.
Et moi, je ne prétends que la mort d'un parjure,
Et je charge un amant du soin de mon injure;
Il peut me conquérir à ce prix, sans danger;
Je me livre moi-même, et ne puis me venger[1]!

C'est ainsi que s'exprime le goût perfectionné; et le génie, dénué de ce goût sûr, bronche quelquefois. On ne prétend pas, encore une fois, rien diminuer de l'extrême mérite de Corneille; mais il faut qu'un commentateur n'ait en vue que la vérité et l'utilité publique. Au reste, la fin de cette tirade est fort belle.

V. 148. S'il nous ôte à son gré nos biens, nos jours, nos femmes,
Il n'a point jusqu'ici tyrannisé nos âmes.

Mais en ce cas, Auguste est donc un monstre à étouffer. Cinna ne devait donc pas balancer : il a donc très-grand tort de se dédire; ses remords ne sont donc pas vrais? Comment peut-il aimer un tyran qui ôte aux Romains leurs biens, leurs femmes, et leurs vies? Ces contradictions ne font-elles pas tort au pathétique aussi bien qu'au vrai, sans lequel rien n'est beau?

V. 150. Mais l'empire inhumain qu'exercent vos beautés
Force jusqu'aux esprits et jusqu'aux volontés.

C'est ici une idée poétique, ou plutôt une subtilité. *Vos beautés sont plus inhumaines qu'Auguste!* ce n'est pas ainsi que la vraie passion parle. Oreste, dans une circonstance semblable, dit à Hermione :

Non, je vous priverai d'un plaisir si funeste,
Madame; il ne mourra que de la main d'Oreste[2].

Il ne s'amuse point à dire que les beautés inhumaines d'Hermione sont des tyrans; il le fait sentir en se déterminant malgré lui à un crime. Ce n'est pas là le poëte qui parle, c'est le personnage.

V. 152. Vous me faites priser ce qui me déshonore,
Vous me faites haïr ce que mon âme adore.

Priser n'est plus d'usage. Cinna ne prise point ici son action, puisqu'il la condamne. Il dit qu'il adore Auguste; cela est beaucoup trop fort : il n'adore point Auguste; *il devrait*, dit-il, *donner son sang pour*

1. Racine, *Andromaque*, V, II. (ÉD.) - 2. *Andromaque*, IV, III. (ÉD.)

lui mille et mille fois : il devait donc être très-touché au moment que ce même Auguste lui donnait Émilie. Il lui a conseillé de garder l'empire pour l'assassiner, et il voudrait donner mille vies pour lui par réflexion.

V. 157. Mais ma main aussitôt contre mon sein tournée....
A mon crime forcé joindra mon châtiment.

Ces derniers vers réconcilient Cinna avec le spectateur : c'est un très-grand art. Racine a imité ce morceau dans l'*Andromaque*[1] :

Et mes sanglantes mains sur moi-même tournées, etc.

V. pén. . . . . Qu'il achève et dégage sa foi,
Et qu'il choisisse après de la mort ou de moi.

Ce sont là de ces traits qui portaient le docteur cité par Balzac à nommer Émilie *adorable furie*. On ne peut guère finir un acte d'une manière plus grande ou plus tragique ; et si Émilie avait une raison plus pressante de vouloir faire périr Auguste, si elle n'avait appris que depuis peu qu'Auguste a fait mourir son père, si elle avait connu ce père, si ce père même avait pu lui demander vengeance, ce rôle serait du plus grand intérêt. Mais ce qui peut détruire tout l'intérêt qu'on prendrait à Émilie, c'est la supposition de l'auteur qu'elle est adoptée par Auguste. On devait, chez les Romains, autant et plus d'amour filial à un père d'adoption qu'à un père qui ne l'était que par le sang. Émilie conspire contre Auguste, son père et son bienfaiteur, au bout de trente ans, pour venger Toranius qu'elle n'a jamais vu. Alors cette furie n'est point du tout adorable ; elle est réellement parricide. Cependant gardons-nous bien de croire qu'Émilie, malgré son ingratitude, et Cinna, malgré sa perfidie, ne soient pas deux très-beaux rôles ; tous deux étincellent de traits admirables.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 1. Tout ce que tu me dis, Euphorbe, est effroyable.
— Seigneur, le récit même en paroît incroyable.

Il est triste qu'un si bas et si lâche subalterne, un esclave affranchi, paraisse avec Auguste, et que l'auteur n'ait pas trouvé dans la jalousie de Maxime, dans les emportements que sa passion eût dû lui inspirer, ou dans quelque autre invention tragique, de quoi fournir des soupçons à Auguste. Si le trouble de Cinna, celui de Maxime, celui d'Émilie, ouvraient les yeux de l'empereur, cela serait beaucoup plus noble et plus théâtral que la dénonciation d'un esclave, qui est un ressort trop mince et trop trivial.

1. Acte IV, scène III. (Éd.)

V. 13. . . . . Cinna seul dans sa rage s'obstine,
Et contre vos bontés d'autant plus se mutine.

Le second vers est faible après l'expression, *il s'obstine dans sa rage*. L'idée la plus forte doit toujours être la dernière. De plus, *se mutiner contre des bontés*, est une expression bourgeoise; on ne l'emploie qu'en parlant des enfants. Ce n'est pas que ce mot *mutiné*, employé avec art, ne puisse faire un très-bel effet. Racine a dit[1] :

Enchaîner un captif de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné.

D'autant plus exige un *que;* c'est une phrase qui n'est pas achevée.

SCÈNE II.

V. 1. Il l'a jugé trop grand pour ne pas s'en punir.

On ne peut nier que ce lâche et inutile mensonge d'Euphorbe ne soit indigne de la tragédie. Mais, dira-t-on, on a le même reproche à faire à Œnone, dans *Phèdre*. Point du tout : elle est criminelle, elle calomnie Hippolyte; mais elle ne dit pas une fausse nouvelle : c'est cela qui est petit et bas.

SCÈNE III.

V. 1. Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie
Les secrets de mon âme et le soin de ma vie?

Voilà encore une occasion où un monologue est bien placé; la situation d'Auguste est une excuse légitime. D'ailleurs il est bien écrit, les vers en sont beaux, les réflexions sont justes, intéressantes; ce morceau est digne du grand Corneille.

V. 12. Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,
De combien ont rougi les champs de Macédoine.

Cela n'est pas français. Il fallait, *quels flots j'en ai versés aux champs de Macédoine*, ou quelque chose de semblable.

V. 27. Rends un sang infidèle à l'infidélité.

Ce vers est imité de Malherbe :

Fait de tous les assauts que la rage peut faire
Une fidèle preuve à l'infidélité[2].

Un tel abus de mots et quelques longueurs, quelques répétitions, empêchent ce beau monologue de faire tout son effet. A mesure que le public s'est plus éclairé, il s'est un peu dégoûté des longs monologues. On s'est lassé de voir des empereurs qui parlaient si longtemps tout seuls. Mais ne devrait-on pas se prêter à l'illusion du théâtre? Auguste

1. *Phèdre*, II, I. (Éd.)
2. Stance première des *Larmes de saint Pierre*. (Éd.)

ne pouvait-il pas être supposé au milieu de sa cour, et s'abandonner à ses réflexions devant ses confidents, qui tiendraient lieu du chœur des anciens?

Il faut avouer que le monologue est un peu long. Les étrangers ne peuvent souffrir ces scènes sans action, et il n'y a peut-être pas assez d'action dans *Cinna.*

V. 47. La vie est peu de chose, et le peu qui t'en reste
Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste.

Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste. C'est ici le tour de phrase italien. On dirait bien *non vale il comprar;* c'est un trope dont Corneille enrichissait notre langue.

V. 65. Mais jouissons plutôt nous-mêmes de sa peine.

Peine ici veut dire *supplice.*

V. 71. Qui des deux dois-je suivre, et duquel m'éloigner?
Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner.

Ces expressions, *qui des deux, duquel*, n'expriment qu'un froid embarras; elles peignent un homme qui veut résoudre un problème, et non un cœur agité. Mais le dernier vers est très-beau, et est digne de ce grand monologue.

SCÈNE IV.

AUGUSTE, LIVIE.

On a retranché toute cette scène au théâtre depuis environ trente ans. Rien ne révolte plus que de voir un personnage s'introduire sur la fin sans avoir été annoncé, et se mêler des intérêts de la pièce sans y être nécessaire. Le conseil que Livie donne à Auguste est rapporté dans l'histoire; mais il fait un très-mauvais effet dans la tragédie. Il ôte à Auguste la gloire de prendre de lui-même un parti généreux. Auguste répond à Livie : *Vous m'aviez bien promis des conseils d'une femme; vous me tenez parole;* et après ces vers comiques il suit ces mêmes conseils. Cette conduite l'avilit. On a donc eu raison de retrancher tout le rôle de Livie, comme celui de l'infante dans le *Cid.* Pardonnons ces fautes au commencement de l'art, et surtout au sublime, dont Corneille a donné beaucoup plus d'exemples qu'il n'en a donné de faiblesses dans ses belles tragédies.

V. 27. J'ai trop par vos avis consulté là-dessus.

Là-dessus, là-dessous, ci-dessus, ci-dessous, termes familiers qu'il faut absolument éviter, soit en vers soit en prose.

V. 37. Assez et trop longtemps son exemple vous flatte;
Mais gardez que sur vous le contraire n'éclate.

n'exprime pas assez la pensée de l'auteur, ne forme pas une image assez précise. Le contraire d'un exemple ne peut se dire.

V. 53. **Vous m'aviez bien promis des conseils d'une femme,**
Vous me tenez parole : et c'en sont là, madame.

Corneille devait d'autant moins mettre un reproche si injuste et si avilissant dans la bouche d'Auguste, que cette grossièreté est manifestement contraire à l'histoire. *Uxori gratias egit*, dit Sénèque le philosophe, dont le sujet de *Cinna* est tiré.

V. 56. Depuis vingt ans je règne, et j'en sais les vertus.

Les vertus de régner, est un barbarisme de phrase, un solécisme; on peut dire les *vertus des rois*, *des capitaines*, *des magistrats*, mais non *les vertus de régner*, *de combattre*, *de juger*.

V. 61. Une offense qu'on fait à toute sa province,
Dont il faut qu'il la venge ou cesse d'être prince.

La rime de *prince* n'a que celle de *province* en substantif : cette indigence est ce qui contribue davantage à rendre souvent la versification française faible, languissante, et forcée. Corneille est obligé de mettre *toute sa province* pour rimer à *prince;* et *toute sa province* est une expression bien malheureuse, surtout quand il s'agit de l'empire romain.

V. 67. . . . . Je ne vous quitte point,
Seigneur, que mon amour n'ait obtenu ce point.

Ce mot *point* est trivial et didactique. Premier *point*, second *point*, *point* principal.

V. 69. C'est l'amour des grandeurs qui vous rend importune,

augmente encore la faute qui consiste à faire rejeter par Auguste un très-bon conseil qu'en effet il accepte.

SCÈNE V.

ÉMILIE, FULVIE.

La scène reste vide ; c'est un grand défaut aujourd'hui, et dans lequel même les plus médiocres auteurs ne tombent pas. Mais Corneille est le premier qui ait pratiqué cette règle si belle et si nécessaire de lier les scènes, et de ne faire paraître sur le théâtre aucun personnage sans une raison évidente. Si le législateur manque ici à la loi qu'il a introduite, il est assurément bien excusable. Il n'est pas vraisemblable qu'Émilie arrive avec sa confidente pour parler de la conspiration dans la même chambre dont Auguste sort ; ainsi elle est supposée parler dans un autre appartement.

V. 1. D'où me vient cette joie, et que mal à propos
Mon esprit malgré moi goûte un entier repos?

On ne voit pas trop en effet d'où lui vient cette prétendue joie ; c'était, au contraire, le moment des plus terribles inquiétudes. On peut

être alors atterré, immobile, égaré, accablé, insensible à force d'éprouver des sentiments trop profonds : mais de la joie! cela n'est pas dans la nature.

V. 9. **Et je vous l'amenois, plus traitable et plus doux,**
Faire un second effort contre votre courroux.

Je vous l'amenais...... faire un second effort contre un grand courroux, n'est ni français ni intelligible; de plus, comment cette Fulvie n'est-elle pas effrayée d'avoir vu Cinna conduit chez Auguste, et des complices arrêtés? comment n'en parle-t-elle pas d'abord? comment n'inspire-t-elle pas le plus grand effroi à Émilie? Il semble qu'elle dise par occasion des nouvelles indifférentes.

V. 16. Chacun diversement soupçonne quelque chose.

Ces termes lâches et sans idées, ces familiarités de conversation, doivent être soigneusement évités.

V. 22. Que même de son maître on dit je ne sais quoi.

Je ne sais quoi, est du style de la comédie; et ce n'est pas assurément un *je ne sais quoi*, que la mort de Maxime, principal conjuré.

V. 23. On lui veut imputer un désespoir funeste.

On lui veut imputer, est de la Gazette suisse : *On veut dire qu'il s'est donné une bataille.*

V. 24. On parle d'eaux, de Tibre, et l'on se tait du reste.

Il est bien singulier qu'elle dise que Maxime s'est noyé, et qu'on se tait du reste. Qu'est-ce que le reste? et comment Corneille, qui corrigea quelques vers dans cette pièce, ne réforma-t-il pas ceux-ci? n'avait-il pas un ami?

V. 25. Que de sujets de craindre et de désespérer,
Sans que mon triste cœur en daigne murmurer!

Cela n'est pas naturel. Émilie doit être au désespoir d'avoir conduit son amant au supplice. Le reste n'est-il pas un peu de déclamation? On entend toujours ces vers d'Émilie sans émotion; d'où vient cette indifférence? c'est qu'elle ne dit pas ce que tout autre dirait à sa place; elle a forcé son amant à conspirer, à courir au supplice, et elle parle de sa gloire! et elle est *fumante* d'un courroux généreux! elle devrait être désespérée et non pas fumante.

V. 37. Et je veux bien périr comme vous l'ordonnez,
Et dans la même assiette où vous me retenez.

Pourquoi les dieux voudraient-ils qu'elle mourût dans cette *assiette*? qu'importe qu'elle meure dans cette *assiette* ou dans une autre? Ce qui importe, c'est qu'elle a conduit son amant et ses amis à la mort.

SCÈNE VI.

V. 1. Mais je vous vois, Maxime, et l'on vous faisoit mort!

Ne dissimulons rien, cette résurrection de Maxime n'est pas une invention heureuse. Qu'un héros qu'on croyait mort dans un combat reparaisse, c'est un moment intéressant; mais le public ne peut souffrir un lâche que son valet avait supposé s'être jeté dans la rivière. Corneille n'a pas prétendu faire un coup de théâtre, mais il pouvait éviter cette apparition inattendue d'un homme qu'on croit mort, et dont on ne désire point du tout la vie; il était fort inutile à la pièce que son esclave Euphorbe eût feint que son maître s'était noyé.

V. 18. En faveur de Cinna je fais ce que je puis.

Maxime joue le rôle d'un misérable : pourquoi l'auteur, pouvant l'ennoblir, l'a-t-il rendu si bas? apparemment il cherchait un contraste; mais de tels contrastes ne peuvent guère réussir que dans la comédie.

V. 23. Cinna dans son malheur est de ceux qu'il faut suivre,
Qu'il ne faut pas venger de peur de leur survivre.

Que veut dire *de peur de leur survivre?* Le sens naturel est qu'il ne faut pas venger Cinna, parce que si on le vengeait on ne mourrait pas avec lui; mais en voulant le venger on pourrait aller au supplice, puisque Auguste est maître, et que tout est découvert. Je crois que Corneille veut dire, *Tu feins de le venger, et tu veux lui survivre.*

V. 33. C'est un autre Cinna qu'en lui vous regardez.

Cela est comique, et achève de rendre le rôle de Maxime insupportable.

V. 35. Et puisque l'amitié n'en faisoit plus qu'une âme,
Aimez en cet ami l'objet de votre flamme.

L'auteur veut dire : *Cinna et Maxime n'avaient qu'une âme*, mais il ne le dit pas.

V. 38. . . . . Tu m'oses aimer, et tu n'oses mourir!

est sublime.

V. 58. Maxime, en voilà trop pour un homme avisé.

Avisé n'est pas le mot propre; il semble qu'au contraire Maxime a été trop peu avisé; il paraît trop évidemment un perfide, Émilie l'a déjà appelé lâche.

V. 69. Fuis sans moi, tes amours sont ici superflus.

Superflus n'est pas encore le mot propre; ces amours doivent être très-odieux à Émilie.

Cette scène de Maxime et d'Émilie ne fait pas l'effet qu'elle pourrait produire, parce que l'amour de Maxime révolte, parce que cette scène ne produit rien, parce qu'elle ne sert qu'à remplir un moment vide,

parce qu'on sent bien qu'Émilie n'acceptera point les propositions de Maxime, parce qu'il est impossible de rien produire de théâtral et d'attachant entre un lâche qu'on méprise, et une femme qui ne peut l'écouter.

SCÈNE VII.

MAXIME, *seul.*

Autant que le spectateur s'est prêté au monologue important d'Auguste, qui est un personnage respectable, autant il se refuse au monologue de Maxime, qui excite l'indignation et le mépris. Jamais un monologue ne fait un bel effet que quand on s'intéresse à celui qui parle, que quand ses passions, ses vertus, ses malheurs, ses faiblesses, font dans son âme un combat si noble, si attachant, si animé, que vous lui pardonnez de parler trop longtemps à soi-même.

V. 3. . . . . Et quel est le supplice
Que ta vertu prépare à ton vain artifice ?

Ce mot de *vertu* dans la bouche de Maxime est déplacé, et va jusqu'au ridicule.

V. 7. Sur un même échafaud la perte de sa vie
Étalera sa gloire et ton ignominie.

Il n'y avait point d'échafauds chez les Romains pour les criminels. L'appareil barbare des supplices n'était point connu, excepté celui de la potence en croix pour les esclaves.

V. 11. Un même jour t'a vu par une fausse adresse
Trahir ton souverain, ton ami, ta maîtresse.

Fausse adresse est trop faible, et Maxime n'a point été adroit.

V. 19. Jamais un affranchi n'est qu'un esclave infâme.

Il ne paraît pas convenable qu'un conjuré, qu'un sénateur reproche à un esclave de lui avoir fait commettre une mauvaise action; ce reproche serait bon dans la bouche d'une femme faible, dans celle de Phèdre, par exemple, à l'égard d'Œnone; dans celle d'un jeune homme sans expérience; mais le spectateur ne peut souffrir un sénateur qui débite un long monologue, pour dire à son esclave qui n'est pas là, qu'il espère qu'il pourra se venger de lui, et le punir de lui avoir fait commettre une action infâme.

V. 25. Mon cœur te résistoit, et tu l'as combattu
Jusqu'à ce que la fourbe ait souillé sa vertu.

Il faut éviter cette cacophonie[1] en vers, et même dans la prose soutenue.

1. C'est depuis 1664 que Corneille a mis :
Jusqu'à ce que ta fourbe ait souillé ma vertu. (Éd.)

V. 29. Mais les dieux permettront à mes ressentiments
De te sacrifier aux yeux des deux amants.

On se soucie fort peu que cet esclave Euphorbe soit mis en croix ou non. Cet acte est un peu défectueux dans toutes ses parties : la difficulté d'en faire cinq est si grande, l'art était alors si peu connu, qu'il serait injuste de condamner Corneille. Cet acte eût été admirable partout ailleurs dans son temps : mais nous ne recherchons pas si une chose était bonne autrefois; nous recherchons si elle est bonne pour tous les temps.

V. 31. Et je m'ose assurer qu'en dépit de mon crime
Mon sang leur servira d'assez pure victime.

On ne peut pas dire *en dépit de mon crime*, comme on dit *malgré mon crime*, *quel qu'ait été mon crime*, parce qu'un crime n'a point de dépit. On dit bien *en dépit de ma haine*, *de mon amour*, parce que les passions se personnifient.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 1. Prends un siége, Cinna, prends; et sur toute chose
Observe exactement la loi que je t'impose.

Sede, inquit, Cinna; hoc primum a te peto ne loquentem interpelles. Toute cette scène est de Sénèque le philosophe. Par quel prodige de l'art Corneille a-t-il surpassé Sénèque, comme dans *les Horaces* il a été plus nerveux que Tite Live? c'est là le privilége de la belle poésie; et c'est un de ces exemples qui condamnent bien fortement ces auteurs, d'Aubignac et La Motte, qui ont voulu faire des tragédies en prose : d'Aubignac, homme sans talents, qui, pour avoir mal étudié le théâtre, croyait pouvoir faire une bonne tragédie dans la prose la plus plate; La Motte, homme d'esprit et de génie, qui, ayant trop négligé le style et la langue dans la poésie, pour laquelle il avait beaucoup de talent, voulut faire des tragédies en prose, parce que la prose est plus aisée que la poésie.

V. 13. Au milieu de leur camp tu reçus la naissance,
Et lorsqu'après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine enracinée au milieu de ton sein
T'avoit mis contre moi les armes à la main.

Il y avait auparavant :

Ce fut dedans leur camp que tu pris la naissance;
Et quand après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine héréditaire, ayant passé dans toi,
T'avoit mis à la main les armes contre moi.

Leur haine héréditaire était bien plus beau que *leur haine enracinée*.

V. 24. **Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens.**

On sous-entend *furent*. Ce n'est point une licence ; c'est un trope en usage dans toutes les langues.

V. 35. De la façon enfin qu'avec toi j'ai vécu,
Les vainqueurs sont jaloux du bonheur du vaincu.

De la façon est trop familier et trop trivial.

V. 48. En te couronnant roi je t'aurois donné moins.

Voilà ce vers qui contredit celui d'Émilie ; d'ailleurs quel royaume aurait-il donné à Cinna? Les Romains n'en recevaient point. Ce n'est qu'une inadvertance qui n'ôte rien au sentiment et à l'éloquence vraie et sans enflure dont ce morceau est rempli.

V. 63. Ai-je de bons avis, ou de mauvais soupçons?

Bons et *mauvais* n'est-il pas un peu trop antithèse? et ces antithèses en général ne sont-elles pas trop fréquentes dans les vers français et dans la plupart des langues modernes?

V. 97. Mais tu ferois pitié, même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnois à ton peu de mérite.

Ces vers et les suivants occasionnèrent un jour une saillie singulière. Le dernier maréchal de La Feuillade, étant sur le théâtre, dit tout haut à Auguste : « Ah! tu me gâtes le *Soyons amis*, *Cinna*. » Le vieux comédien qui jouait Auguste se déconcerta, et crut avoir mal joué. Le maréchal, après la pièce, lui dit : « Ce n'est pas vous qui m'avez déplu, c'est Auguste qui dit à Cinna qu'il n'a aucun mérite, qu'il n'est propre à rien, qu'il fait pitié, et qui ensuite lui dit : *Soyons amis*. Si le roi m'en disait autant, je le remercierais de son amitié. »

Il y a un grand sens et beaucoup de finesse dans cette plaisanterie. On peut pardonner à un coupable qu'on méprise, mais on ne devient pas son ami ; il fallait peut-être que Cinna, très-criminel, fût encore grand aux yeux d'Auguste. Cela n'empêche pas que le discours d'Auguste ne soit un des plus beaux que nous ayons dans notre langue.

V. 127. N'attendez point de moi d'infâmes repentirs.

Le *repentir* ne peut admettre ici de pluriel.

V. 130. Je sais ce que j'ai fait, et ce qu'il vous faut faire.

Le sens est, *ce que vous devez faire ;* mais l'expression est trop équivoque, elle semble signifier ce que Cinna doit faire à Auguste.

SCÈNE II.

V. 1. Vous ne connoissez pas encor tous les complices;
Votre Émilie en est, seigneur, et la voici.

Les acteurs ont été obligés de retrancher Livie, qui venait faire ici

le personnage d'un exempt, et qui ne disait que ces deux vers. On les fait prononcer par Émilie, mais ils lui sont peu convenables; elle ne doit pas dire à Auguste, *votre Émilie;* ce mot la condamne : si elle vient s'accuser elle-même, il faut qu'elle débute en disant : *Je viens mourir avec Cinna.*

V. 6. Quoi! l'amour qu'en ton cœur j'ai fait naître aujourd'hui
T'emporte-t-il déjà jusqu'à mourir pour lui?
Ton âme à ces transports un peu trop s'abandonne :
Et c'est trop tôt aimer l'amant que je te donne.

Cette petite ironie est-elle bien placée dans ce moment tragique? est-ce ainsi qu'Auguste doit parler?

V. 19. Le ciel rompt le succès que je m'étois promis.

On ne rompt point un succès, encore moins un succès qu'on s'est promis : on rompt une union, on détruit des espérances, on fait avorter des desseins, on prévient des projets. Le ciel ne m'a pas accordé, m'ôte, me ravit le succès que je m'étais promis.

V. 33. L'une fut impudique, et l'autre parricide.

Il est ici question de Julie et d'Émilie. Ce mot *impudique* ne se dit plus guère dans le style noble, parce qu'il présente une idée qui ne l'est pas; on n'aime point d'ailleurs à voir Auguste se rappeler cette idée humiliante et étrangère au sujet. Les gens instruits savent trop bien qu'Émilie ne fut même jamais adoptée par Auguste; elle ne l'est que dans cette pièce.

V. 34. O ma fille! est-ce là le prix de mes bienfaits?
— Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Il y avait dans les premières éditions :

Mon père l'eut pareil de ceux qu'il vous a faits.

On a corrigé depuis :

Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Mais *firent mêmes effets*, n'est recevable ni en vers ni en prose.

LIVIE.

V. 44. C'en est trop, Émilie, etc.

Les comédiens ont retranché tout le couplet de Livie, et il n'est pas à regretter. Non-seulement Livie n'était pas nécessaire, mais elle se faisait fête mal à propos, pour débiter une maxime aussi fausse qu'horrible, qu'il est permis d'assassiner pour une couronne, et qu'on est absous de tous les crimes quand on règne.

V. 50. Et dans le sacré rang où sa faveur l'a mis,
Le passé devient juste, et l'avenir permis.

Ce vers n'a pas de sens. *L'avenir* ne peut signifier *les crimes à venir*; et s'il le signifiait, cette idée serait abominable.

V. 61. Si j'ai séduit Cinna, j'en séduirai bien d'autres.

Il semble qu'Émilie soit toujours sûre de faire conspirer qui elle voudra, parce qu'elle se croit belle. Doit-elle dire à Auguste qu'elle aura d'autres amants qui vengeront celui qu'elle aura perdu?

V. 72. Que la vengeance est douce à l'esprit d'une femme!

Ce vers paraît trop du ton de la comédie, et est d'autant plus déplacé, qu'Émilie doit être supposée avoir voulu venger son père, non pas parce qu'elle a le caractère d'une femme, mais parce qu'elle a écouté la voix de la nature.

V. 73. Je l'attaquai par là, par là je pris son âme.

Expression trop familière.

V. 77. J'en suis le seul auteur, elle n'est que complice.

Pourquoi toute cette contestation entre Cinna et Émilie est-elle un peu froide? C'est que si Auguste veut leur pardonner, il importe fort peu qui des deux soit le plus coupable; et que, s'il veut les punir, il importe encore moins qui des deux a séduit l'autre. Ces disputes, ces combats à qui mourra l'un pour l'autre, font une grande impression, quand on peut hésiter entre deux personnages, quand on ignore sur lequel des deux le coup tombera, mais non pas quand tous les deux sont condamnés et condamnables.

V. 80. Mourez, mais en mourant ne souillez point ma gloire....
Et la mienne se perd si vous tirez à vous
Toute celle qui suit de si généreux coups.

Tirez à vous, est une expression trop peu noble. *Généreux coups*, ne peut se dire d'une entreprise qui n'a pas eu d'effet.

V. 84. Eh bien! prends-en ta part, et me laisse la mienne.

Eh bien! prends-en ta part, est du ton de la comédie.

V. 87. Tout doit être commun entre de vrais amants.

Ce vers est encore du ton de la comédie, et cette expression de *vrais amants* revient trop souvent.

V. 102. Mais enfin le ciel m'aime, et ses bienfaits nouveaux
Ont enlevé Maxime à la fureur des eaux.

Maxime vient ici faire un personnage aussi inutile que Livie. Il paraît qu'il ne doit point dire à Auguste qu'on l'a fait passer pour noyé, de peur qu'on n'eût envoyé après lui, puisqu'il n'avait révélé la conspiration qu'à condition qu'on lui pardonnerait. N'eût-il pas été mieux qu'il se fût noyé en effet de douleur d'avoir joué un si lâche person-

nage? On ne s'intéresse qu'au sort de Cinna et d'Émilie, et la grâce de Maxime ne touche personne.

SCÈNE DERNIÈRE.

V. 11. Euphorbe vous a feint que je m'étois noyé.

Feindre ne peut gouverner le datif; on ne peut dire *feindre à quelqu'un.*

V. 15. Je pensois la résoudre à cet enlèvement,
Sous l'espoir du retour pour venger son amant.

Sous l'espoir du retour.... expression de comédie; *retour pour venger*, expression vicieuse.

V. 18. Sa vertu combattue a redoublé ses forces.

On dit *les forces d'un État, la force de l'âme.* De plus, Émilie n'avait besoin ni de force ni de vertu pour mépriser Maxime.

V. 22. Si pourtant quelque grâce est due à mon indice....

Indice est là pour rimer à *artifice :* le mot propre est *aveu.*

V. 23. Faites périr Euphorbe au milieu des tourments.

C'est un sentiment lâche, cruel, et inutile.

V. 37. Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie.

C'est ce que dit Auguste qui est admirable; c'est là ce qui fit verser des larmes au grand Condé, larmes qui n'appartiennent qu'à de belles âmes.

De toutes les tragédies de Corneille, celle-ci fit le plus grand effet à la cour, et on peut lui appliquer ces vers du vieil Horace[1] :

C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits....
....
C'est d'eux seuls qu'on reçoit la véritable gloire.

De plus, on était alors dans un temps où les esprits, animés par les factions qui avaient agité le règne de Louis XIII, ou plutôt du cardinal de Richelieu, étaient plus propres à recevoir les sentiments qui règnent dans cette pièce. Les premiers spectateurs furent ceux qui combattirent à la Marfée, et qui firent la guerre de la Fronde. Il y a d'ailleurs dans cette pièce un vrai continuel, un développement de la constitution de l'empire romain, qui plaît extrêmement aux hommes d'État; et alors chacun voulait l'être.

J'observerai ici que dans toutes les tragédies grecques, faites pour un peuple si amoureux de sa liberté, on ne trouve pas un trait qui regarde cette liberté, et que Corneille, né Français, en est rempli.

1. Acte V, scène III. (Éd.)

V. 47. Aime Cinna, ma fille, en cet illustre rang;
Préfères-en la pourpre à celle de mon sang.

La pourpre d'un rang, est intolérable : cette pourpre comparée au sang parce qu'il est rouge, est puérile.

V. 59. J'ose avec vanité me donner cet éclat,
Puisqu'il change mon cœur, qu'il veut changer l'État.

n'est pas français.

V. 77. Si tu l'aimes encore, ce sera ton supplice.
Je n'en murmure point, il a trop de justice.

Un supplice est juste; on l'ordonne avec justice; celui qui punit a de la justice; mais le supplice n'en a point, parce qu'un supplice ne peut être personnifié.

V. 89. .... Une céleste flamme
D'un rayon prophétique illumine mon âme.

Un rayon prophétique, ne semble pas convenir à Livie. La juste espérance que la clémence d'Auguste préviendra désormais toute conspiration, vaut bien mieux qu'un rayon prophétique.

On retranche aux représentations ce dernier couplet de Livie comme les autres, par la raison que tout acteur qui n'est pas nécessaire gâte les plus grandes beautés.

EXAMEN DE CINNA,

IMPRIMÉ PAR CORNEILLE A LA SUITE DE SA TRAGÉDIE.

« Ce poëme a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferois trop d'importants ennemis si j'en disois du mal. Je ne le suis pas assez de moi-même pour chercher des défauts où ils n'en ont pas voulu voir, etc. »

Quoique j'aie osé y trouver des défauts, j'oserais dire ici à Corneille : « Je souscris à l'avis de ceux qui mettent cette pièce au-dessus de tous vos autres ouvrages; je suis frappé de la noblesse, des sentiments vrais, de la force, de l'éloquence, des grands traits de cette tragédie. Il y a peu de cette emphase et de cette enflure qui n'est qu'une grandeur fausse. Le récit que fait Cinna au premier acte, la délibération d'Auguste, plusieurs traits d'Émilie, et enfin la dernière scène, sont des beautés de tous les temps, et des beautés supérieures. Quand je vous compare surtout aux contemporains qui osaient alors produire leurs ouvrages à côté des vôtres, je lève les épaules, et je vous admire comme un être à part. Qui étaient ces hommes qui voulaient courir la même carrière que vous? Tristan, La Case, Grenaille, Rosiers, Boyer,

Colletet, Gaulmin, Gillet, Provais, La Menardière, Magnon, Picou, de Brosse. J'en nommerais cinquante, dont pas un n'est connu, ou dont les noms ne se prononcent qu'en riant. C'est au milieu de cette foule que vous vous éleviez au delà des bornes connues de l'art. Vous deviez avoir autant d'ennemis qu'il y avait de mauvais écrivains; et tous les bons esprits devaient être vos admirateurs. Si j'ai trouvé des taches dans *Cinna*, ces défauts même auraient été de très-grandes beautés dans les écrits de vos pitoyables adversaires; je n'ai remarqué ces défauts que pour la perfection d'un art dont je vous regarde comme le créateur. Je ne veux ni ajouter ni ôter rien à votre gloire : mon seul but est de faire des remarques utiles aux étrangers qui apprennent votre langue, aux jeunes auteurs qui veulent vous imiter, aux lecteurs qui veulent s'instruire. »

(Fin de l'Examen.) « C'est l'incommodité des pièces embarrassées, qu'en termes de l'art on nomme *implexes*, par un mot emprunté du latin, telles que sont *Rodogune* et *Héraclius*. Elle ne se rencontre pas dans les simples; mais comme celles-là ont sans doute besoin de plus d'esprit pour les imaginer, et de plus d'art pour les conduire, celles-ci n'ayant pas le même secours du côté du sujet, demandent plus de force de vers, de raisonnement, et de sentiments pour les soutenir. »

On peut conclure de ces derniers mots, que les pièces simples ont beaucoup plus d'art et de beauté que les pièces implexes. Rien n'est plus simple que l'*OEdipe* et l'*Électre* de Sophocle, et ce sont avec leurs défauts les deux plus belles pièces de l'antiquité. *Cinna* et *Athalie*, parmi les modernes, sont, je crois, fort au-dessus d'*Électre* et d'*OEdipe*. Il en est de même dans l'épique : qu'y a-t-il de plus simple que le quatrième livre de Virgile? Nos romans, au contraire, sont chargés d'incidents et d'intrigues.

REMARQUES SUR POLYEUCTE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1643 [1].

Quand on passe de *Cinna* à *Polyeucte*, on se trouve dans un monde tout différent. Mais les grands poëtes, ainsi que les grands peintres, savent traiter tous les sujets. C'est une chose assez connue, que Corneille ayant lu sa tragédie de *Polyeucte* chez Mme de Rambouillet, où se rassemblaient alors les esprits les plus cultivés, cette pièce y fut condamnée d'une voix unanime, malgré l'intérêt qu'on prenait à l'auteur dans cette maison. Voiture fut député de toute l'assemblée pour engager Corneille à ne pas faire représenter cet ouvrage. Il est difficile de démêler ce qui put porter les hommes du royaume qui avaient le

1. *Polyeucte* est de 1640 ; 1643 est la date de l'impression. (Éd.)

plus de goût et de lumières à juger si singulièrement. Furent-ils persuadés qu'un martyr ne pouvait jamais réussir sur le théâtre? c'était ne pas connaître le peuple. Croyaient-ils que les défauts que leur sagacité leur faisait remarquer révolteraient le public? c'était tomber dans la même erreur qui avait trompé les censeurs du *Cid;* ils examinaient *le Cid* par l'exacte raison, et ils ne voyaient pas qu'au spectacle on juge par sentiment. Pouvaient-ils ne pas sentir les beautés singulières des rôles de Sévère et de Pauline? Ces beautés, d'un genre si neuf et si délicat, les alarmèrent peut-être. Ils purent craindre qu'une femme qui aimait à la fois son amant et son mari n'intéressât pas; et c'est précisément ce qui fit le succès de la pièce. On trouvera dans les remarques quelques anecdotes concernant le jugement de l'hôtel de Rambouillet. Ce qui est étonnant, c'est que tous ces chefs-d'œuvre se suivaient d'année en année. *Cinna* fut joué au commencement de 1643, et *Polyeucte* à la fin[1]. Il est vrai que Lope de Vega, Garnier, Caldéron, composaient encore plus vite, *stantes pede in uno;* mais quand on ne s'asservit à aucune règle, qu'on n'est gêné ni par la rime, ni par la conduite, ni par aucune bienséance, il est plus aisé de faire dix tragédies que de faire *Cinna* et *Polyeucte.*

ÉPITRE DÉDICATOIRE A LA REINE RÉGENTE.

Permettez.... que je m'écrie dans mon transport:

Que vos soins, grande reine, enfantent de miracles! etc.

Corneille n'était pas fait pour les sonnets et pour les madrigaux. Il aurait mieux fait de ne se point *écrier dans son transport.* Les vers que Voiture fit cette année-là même pour la reine, en sa présence, sont dans un autre goût et un peu meilleurs :

. . . .
Mais que vous étiez plus heureuse
Lorsque vous étiez autrefois,
Je ne veux pas dire amoureuse,
La rime le dit toutefois!

C'est un assez beau contraste que Voiture loue la reine d'avoir été un peu galante, et que Corneille fasse l'éloge de sa dévotion.

1. *Cinna* est de 1639 ; *Polyeucte* de 1640. (Éd.)

POLYEUCTE,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 1. Quoi! vous vous arrêtez aux songes d'une femme!
De si foibles sujets troublent cette grande âme!

Des songes qui sont des sujets; il était aisé de commencer avec plus d'exactitude et d'élégance; mais la faute est très-légère.

V. 3. Et ce cœur tant de fois dans la guerre éprouvé
S'alarme d'un péril qu'une femme a rêvé!

Le mot de *rêver* est devenu trop familier; peut-être ne l'était-il pas du temps de Corneille; il faut observer qu'il avait déjà l'art de varier son style; il nous avertit même dans ses Examens qu'il l'a proportionné à ses sujets. Toutes les pièces des autres auteurs paraissent jetées dans le même moule. Il faut convenir pourtant qu'un connaisseur reconnaîtra toujours le même fonds de style dans les pièces de Corneille qui paraissent le plus diversement écrites. C'est en effet le même tour dans les phrases, toujours un peu de raisonnement dans la passion, toujours des maximes détachées, toujours des pensées retournées en plus d'une manière. C'est le style de Rotrou, avec plus de force, d'élégance et de richesse. La manière du peintre est visible, quelque sujet que traite son pinceau.

V. 5. Je sais ce qu'est un songe, et le peu de croyance
Qu'un homme doit donner à son extravagance;

termes de la haute comédie. De plus, *donner de la croyance* n'est pas d'un français pur.

V. 9. Mais vous ne savez pas ce que c'est qu'une femme,

est du style bourgeois de la comédie.

V. 10. Vous ignorez quels droits elle a sur toute l'âme.

Ce mot *toute* est inutile, et fait languir le vers; une vaine épithète affaiblit toujours la diction et la pensée.

V. 13. Pauline, sans raison, dans la douleur plongée,
Craint et croit déjà voir ma mort qu'elle a songée.

On ne peut dire que dans le burlesque, *songer une mort.*

V. 19. Et mon cœur, attendri sans être intimidé,
N'ose déplaire aux yeux dont il est possédé;

expression impropre, vicieuse; on ne peut dire *être possédé des yeux.*

V. 23. Par un peu de remise épargnons son ennui,
Pour faire en plein repos ce qu'il trouble aujourd'hui.

Cela est à peine intelligible. Ce style est trop à la fois négligé et forcé. Pour juger si des vers sont mauvais, mettez-les en prose; si cette prose est incorrecte, les vers le sont. *Épargnons son ennui par un peu de remise, pour faire en plein repos ce qu'il trouble.* Vous voyez combien une telle phrase révolte. Les vers doivent avoir la clarté, la pureté de la prose la plus correcte; et l'élégance, la force, la hardiesse, l'harmonie de la poésie.

Ce qui est assez singulier, c'est que Corneille, dans la première édition de *Polyeucte*, avait mis :

Remettons ce dessein qui l'accable d'ennui,
Nous le pourrons demain aussi bien qu'aujourd'hui;

et dans toutes les autres éditions qu'il fit faire, il corrigea ces deux vers de la manière dont nous les imprimons dans le texte. Apparemment on avait critiqué *remettre un dessein*, parce qu'on remet à un autre jour l'accomplissement, l'exécution, et non pas le dessein. On avait pu blâmer aussi, *nous le pourrons demain*, parce que ce *le* se rapporte à *dessein*, et que *pouvoir un dessein* n'est pas français : mais en général il vaut mieux pécher un peu contre l'exactitude de la syntaxe que de faire des vers obscurs et mal tournés. La première manière était, à la vérité, un peu fautive; mais elle vaut beaucoup mieux que la seconde. Tout cela prouve que la versification française est d'une difficulté presque insurmontable.

V. 27. Et Dieu, qui tient votre âme et vos jours dans sa main,
Promet-il à vos vœux de le vouloir demain?

Est-ce Dieu qui *promet de le vouloir demain*, ou qui promet que Polyeucte voudra? Un écrivain ne doit jamais tomber dans ces amphibologies; on ne les permet plus.

V. 29. Il est toujours tout juste et tout bon; mais sa grâce
Ne descend pas toujours avec même efficace.
Après certains moments que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent nos cœurs.

Tous ces vers sont rampants, trop négligés, trop du style familier des livres de dévotion. *Après certains moments*, etc., cela sent plus le style comique que le tragique.

V. 34. Le bras qui la versoit en devient plus avare.

Il y avait dans les premières éditions :

Le bras qui la versoit s'arrête et se courrouce;
Notre cœur s'endurcit, et sa pointe s'émousse.

Il faut avouer qu'aujourd'hui on ne souffrirait pas *un bras qui verse une grâce.*

V. 39. Et pour quelques soupirs qu'on vous a fait ouïr,
Sa flamme se dissipe, et va s'évanouir.

Ce mot *ouïr* ne peut guère convenir à des *soupirs*. Quand Racine, dans son style châtié, toujours élégant, toujours noble, et d'autant plus hardi qu'il le paraît moins, fait dire à Andromaque[1]:

. . . . . Ah! seigneur, vous entendiez assez
Des soupirs qui craignoient de se voir repoussés,

le mot d'*entendre* signifie là *comprendre*, *connaître*. *Vous connaissiez mon cœur par mes soupirs*.

V. 53. Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse.

Ce langage familier de la dévotion parut d'abord extraordinaire; on venait de jouer *Sainte Agnès*, d'un Puget de La Serre. Elle était tombée; sa chute donna mauvaise opinion de *Saint Polyeucte* à l'hôtel de Rambouillet. Le cardinal de Richelieu le condamna comme *le Cid*. C'est ce que nous apprend l'abbé Hedelin d'Aubignac, ennemi de Corneille, et qui croyait être son maître.

Remarquons que cette périphrase, *l'ennemi du genre humain*, est noble, et que le nom propre eût été ridicule. Le vulgaire se représente le diable avec des cornes et une longue queue. *L'ennemi du genre humain* donne l'idée d'un être terrible qui combat Dieu même. Toutes les fois qu'un mot présente une image ou basse, ou dégoûtante, ou comique, ennoblissez-la par des images accessoires; mais aussi ne vous piquez pas de vouloir ajouter une grandeur vaine à ce qui est imposant par soi-même. Si vous voulez exprimer que le roi vient, dites : *le roi vient*, et n'imitez pas le poëte qui, trouvant ces mots trop communs, dit :

Ce grand roi roule ici ses pas impérieux.

V. 54. Ce qu'il ne peut de force, il l'entreprend de ruse.

De force, *de ruse*, cela est lâche et n'est pas d'un français pur. On n'entreprend point de ruse.

V. 55. Jaloux des bons desseins qu'il tâche d'ébranler,
Quand il ne peut les rompre, il pousse à reculer.

Les rompre, *demi-rompu*, *rompez*. Ce mot *rompre*, si souvent répété, est d'autant plus vicieux, qu'on ne dit ni *rompre un dessein*, ni *rompre un coup*.

1. Acte III, scène VI. (ÉD.)

V. 57. D'obstacle sur obstacle, il va troubler le vôtre,
Aujourd'hui par des pleurs, chaque jour par quelque autre.

Après *par des pleurs*, il fallait spécifier un autre obstacle. *Chaque jour par quelque autre*, il semble que ce soit par quelque autre pleur. Le sens est clair, à la vérité, mais la phrase ne l'est pas.

Ici le sens me choque, et, plus loin, c'est la phrase.
BOILEAU, *Art poét.*, 204

Ces petites négligences, multipliées, se font plus sentir à la lecture qu'au théâtre : rien ne doit échapper aux lecteurs qui veulent s'instruire. Quand Virgile eut appris aux Romains à faire des vers toujours nobles et élégants, il ne fut plus permis d'écrire comme Ennius.

V. 87. Sur mes pareils, Néarque, un bel œil est bien fort.

On ne dirait plus, aujourd'hui, *sur mes pareils*, ni *un bel œil*. Ce terme de *pareil*, dont Rotrou et Corneille se sont toujours servis, et que Racine n'employa jamais, semble caractériser une petite vanité bourgeoise. *Un bel œil* est toujours ridicule, et beaucoup plus dans un mari que dans un amant. *Fâcher un bel œil* est encore pis.

V. 101. . . . . Apaisez donc sa crainte.

On apaise la colère, et non la crainte.

V. 104. Fuyez un ennemi qui sait votre défaut,
Qui le trouve aisément, qui blesse par la vue,
Et dont le coup mortel vous plaît, quand il vous tue.

Plusieurs personnes ont cru que Néarque ne devait pas parler ainsi d'une épouse. Que dirait-il de plus, si c'était d'une maîtresse? Le mot *tue* semble ici un peu trop fort; car, après tout, une complaisance de quelques heures pour sa femme tuerait-elle l'âme de Polyeucte?

SCÈNE II.

V. 7. Mais, enfin, il le faut.

Voilà trois fois de suite *il le faut*. Cette inadvertance n'ôte rien à l'intérêt qui commence à naître dès la première scène; et, quoique le style soit souvent incorrect et négligé, il est toujours au-dessus de son siècle.

V. 15. Ne craignez rien de mal pour une heure d'absence,

est encore du style comique.

SCÈNE III.

V. 5. Tu vois, ma Stratonice, en quel siècle nous sommes :
Voilà notre pouvoir sur les esprits des hommes!

Ces deux vers sentent la comédie. Le peu de rimes de notre lan-

gue fait que, pour rimer à *hommes*, on fait venir comme on peut *le siècle où nous sommes*, *l'état où nous sommes*, *tous tant que nous sommes*.

Cette gêne ne se fait que trop sentir en mille occasions, et c'est une des preuves de la prodigieuse supériorité des langues grecque et latine sur les langues modernes. La seule ressource est d'éviter, si l'on peut, ces malheureuses rimes, et de chercher un autre tour; la difficulté est prodigieuse, mais il la faut vaincre.

V. 11. **Mais, après l'hyménée, ils sont rois à leur tour.**

Ce vers a passé en proverbe. Il n'est pas, à la vérité, de la haute tragédie; mais cette naïveté ne peut déplaire.

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri [1].

Il y a ici une remarque bien plus importante à faire : il s'agit de la vie de Polyeucte. Pauline croit que le fanatique Néarque va livrer son mari aux mains des assassins, et elle s'amuse à dire : *Voilà notre pouvoir sur les hommes dans le siècle où nous sommes!* etc. Si elle est si réellement effrayée, si elle craint pour la vie de Polyeucte, c'est de cette crainte qu'elle devait d'abord parler; elle devait même la confier à son mari, et ne pas attendre son départ pour raconter son rêve à une confidente.

V. 12. Polyeucte, pour vous, ne manque point d'amour.

Manquer d'amour est d'une prose trop faible.

V. 13. S'il ne vous traite ici d'entière confidence....

Cela n'est pas français : c'est un barbarisme de phrase.

V. 14. S'il part malgré vos pleurs, c'est un trait de prudence;

expression de la haute comédie, mais que la tragédie peut souffrir.

V. 15. Sans vous en affliger, présumez avec moi
Qu'il est plus à propos qu'il vous cèle pourquoi.

Ce dernier vers ou cette ligne tient trop du bourgeois. C'est une règle assez générale qu'un vers héroïque ne doit guère finir par un adverbe, à moins que cet adverbe se fasse à peine remarquer comme adverbe; je ne le verrai *plus*, je ne l'aimerai *jamais*. *Pourquoi* pourrait être employé à la fin d'un vers, quand le sens est suspendu.

Eh! comment et pourquoi
Voulez-vous que je vive,
Quand vous ne vivez pas pour moi?

QUINAULT

Mais alors ce *pourquoi* lie la phrase. Vous ne trouverez jamais, dans

1. Horace, *Art poét.*, 95. (Éd.) — 2. *Atys*, I, 6. (Éd.)

le style noble, *il m'a dit pourquoi*, *je sais pourquoi;* la nuance du simple et du familier est délicate : il faut la saisir.

V. 18. Il est bon qu'un mari nous cache quelque chose.

Ce vers est absolument comique, et même burlesque.

V. 21. On n'a tous deux qu'un cœur qui sent mêmes traverses.

Cette expression ne paraît pas d'abord française : elle l'est cependant. *Est-on allé là? on y est allé deux;* mais c'est un gallicisme qui ne s'emploie que dans le style très-familier. *Mêmes traverses*, *fonctions diverses*, cela n'est pas assez élégamment écrit, et l'idée est un peu subtile; rien n'est véritablement beau que ce qui est écrit naturellement, avec élégance et pureté : on ne saurait trop avoir ces règles devant les yeux.

V. 23. Et la loi de l'hymen qui vous tient assemblés
N'ordonne pas qu'il tremble alors que vous tremblez.

Le mot propre est *unis;* on ne peut se servir de celui d'*assembler* que pour plusieurs personnes.

V. 29. Un songe en notre esprit passe pour ridicule,
Mais il passe dans Rome, avec autorité,
Pour fidèle miroir de la fatalité.

Les mots de *ridicule* et de *miroir* doivent être bannis des vers héroïques; cependant on pourrait se servir du terme *ridicule* pour jeter de l'opprobre sur quelque chose que d'autres respectent. Tout dépend de l'art avec lequel les mots sont placés.

Il est à remarquer que, du temps de l'empereur Décie, les Romains n'avaient nulle foi aux songes; les honnêtes gens ne connaissaient plus de superstitions. On dit bien *miroir de l'avenir*, parce qu'on est supposé voir l'avenir comme dans un miroir; mais on ne peut dire *miroir de la fatalité*, parce que ce n'est pas cette fatalité qu'on voit, mais les événements qu'elle amène.

V. 33. Quelque peu de crédit que chez vous il obtienne, etc.

Le mot de *crédit* est impropre. Un songe n'obtient point de crédit.

V. 37. A raconter ses maux souvent on les soulage.

Ce vers est un peu familier, et il faut : *en racontant*, et non *à raconter*.

V. 43. Ce n'est qu'en ces assauts qu'éclate la vertu,
Et l'on doute d'un cœur qui n'a pas combattu.

Plusieurs personnes ont trouvé que Pauline ne devait pas débuter par dire un peu crûment qu'elle a eu d'*autres amours*, et qu'une coquette ne s'exprimerait pas autrement. D'autres disent que Corneille avait la simplicité d'un grand homme, et qu'il la donne à Pauline.

On peut remarquer ici que Corneille étale presque toujours en maxime

ce que Racine mettait en sentiment. Il y a peut-être une espèce d'appareil, une petite affectation dans une nouvelle mariée à dire ainsi qu'une femme d'honneur peut raconter ses amours. On sent que c'est le poëte qui débite ses pensées, et qui prépare une excuse pour Pauline. Si Pauline n'avait pas combattu, voudrait-elle qu'on doutât de sa conduite? Une femme est-elle moins estimée pour n'avoir aimé que son mari? faut-il absolument qu'elle ait un autre amour pour qu'on ne doute pas de sa vertu?

V. 45. Dans Rome, où je naquis, ce malheureux visage
D'un chevalier romain captiva le courage.

Cette expression est condamnée comme burlesque.

V. 49. Est-ce lui....
Qui leur tira vivant la victoire des mains?

Tirer la victoire des mains, expression impropre et un peu basse aujourd'hui; peut-être ne l'était-elle pas alors.

V. 52. Et fit tourner le sort des Perses aux Romains?

Le sort ne peut être employé pour *la victoire;* mais le sens est si clair, qu'il ne peut y avoir d'équivoque. *Tourner le sort* n'est pas heureux.

V. 65. La digne occasion d'une rare constance!

Stratonice pourrait parler ainsi avant le mariage, mais non après. Ce vers est trop d'une soubrette.

V. 66. Dis plutôt d'une indigne et folle résistance.
Quelque fruit qu'une fille en puisse recueillir,
Ce n'est une vertu que pour qui veut faillir.

Le fruit recueilli par une fille ne présente pas un sens clair; et si, par ce fruit, Pauline entend la possession d'un amant, ce discours paraît peu convenable à une nouvelle mariée. Racine a employé cette expression dans *Phèdre*[1] :

Hélas! du crime affreux dont la honte me suit,
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.

Mais cela veut dire : *je n'ai jamais goûté de douceur dans ma passion criminelle.*

V. 69. Parmi ce grand amour que j'avois pour Sévère,
J'attendois un époux de la main de mon père.

Parmi ce grand amour est un solécisme; *parmi* demande toujours un pluriel ou un nom collectif.

V. 81. Et lui, désespéré, s'en alla dans l'armée
Chercher d'un beau trépas l'illustre renommée.

1. Acte IV, scène VI.

La *renommée* ne convient point à *trépas;* ce mot ne regarde jamais que la personne, parce que *renommée* vient de *nom*. La renommée d'un guerrier, la gloire d'un *trépas:* mais la poésie permet ces licences.

V. 91. Je donnai par devoir, à son affection,
Tout ce que l'autre avoit par inclination.

Rien ne paraît plus neuf, plus singulier et d'une nuance plus délicate. Quoi qu'on en dise, ce sentiment peut être très-naturel dans une femme sensible et honnête. Ceux qui ont dit qu'ils ne voudraient de Pauline ni pour femme, ni pour maîtresse, ont dit un bon-mot qui ne dérobe rien à la beauté extraordinaire du caractère de Pauline. Il serait à souhaiter que ces vers fussent aussi délicats par l'expression que par le sentiment. *Affection*, *inclination* ne terminent pas un vers heureusement.

V. 93. Si tu peux en douter, juge-le par la crainte
Dont, en ce triste jour, tu me vois l'âme atteinte.

Il faut éviter ces *le* après les verbes. *Jugez-en* ne serait pas moins dur.

Fuyez des mauvais sons le concours odieux.

BOILEAU, *Art poét.*, I, 100.

V. 114. Hélas! c'est de tout point ce qui me désespère.
Là, ma douleur trop forte a brouillé ces images,
Le sang de Polyeucte a satisfait leurs rages.

De tout point, *brouiller des images* sont des termes bannis du tragique. *Rages* ne se dit plus au pluriel : je ne sais pourquoi; car il faisait un très-bel effet dans Malherbe et dans Corneille. Craignons d'appauvrir notre langue.

Plusieurs personnes ont entendu dire au marquis de Saint-Aulaire, mort à l'âge de cent ans, que l'hôtel de Rambouillet avait condamné ce songe de Pauline. On disait que, dans une pièce chrétienne, ce songe est envoyé de Dieu même, et que, dans ce cas, Dieu, qui a en vue la conversion de Pauline, doit faire servir ce songe à cette même conversion; mais qu'au contraire, il semble uniquement fait pour inspirer à Pauline de la haine contre les chrétiens; qu'elle voit des chrétiens qui assassinent son mari, et qu'elle devait voir tout le contraire.

. . . . . . Des chrétiens une impie assemblée
A jeté Polyeucte aux pieds de son rival.

Ce qu'on pourrait encore reprocher peut-être à ce songe, c'est qu'il ne sert de rien dans la pièce; ce n'est qu'un morceau de déclamation. Il n'en est pas ainsi du songe d'Athalie, envoyé exprès par le Dieu des Juifs; il fait entrer Athalie dans le temple, pour lui faire rencontrer ce même enfant qui lui est apparu pendant la nuit, et pour amener l'enfant même, le nœud et le dénoûment de la pièce. Un pareil songe est

à la fois sublime, intéressant et nécessaire. Celui de Pauline est, à la vérité, un peu hors d'œuvre; la pièce peut s'en passer. L'ouvrage serait sans doute meilleur, s'il y avait le même art que dans *Athalie;* mais, si ce songe de Pauline est une moindre beauté, ce n'est point du tout un défaut choquant; il y a de l'intérêt et du pathétique. On fait souvent des critiques judicieuses qui subsistent; mais l'ouvrage qu'elles attaquent subsiste aussi. Je ne sais qui a dit que ce songe est envoyé par le diable.

V. 121. Voilà quel est mon songe.

STRATONICE.

Il est vrai qu'il est triste.

Cette naïveté fait toujours rire le parterre; je n'en ai jamais trop connu la raison. On pouvait s'exprimer avec un tour plus noble; mais la simplicité n'est-elle pas permise dans une confidente? ses expressions ici ne sont point comiques.

A l'égard du songe, s'il n'a pas l'extrême mérite de celui d'Athalie, qui fait le nœud de la pièce, il a celui de Camille; il prépare.

V. 123. La vision de soi peut faire quelque horreur.

La vision, est banni du genre noble, et *de soi* l'est de tous les genres.

SCÈNE IV.

V. 5. Sévère n'est point mort.

PAULINE.

Quel mal nous fait sa vie?

Sévère n'est point mort.... Ce mot seul fait un beau coup de théâtre. Et combien la réponse de Pauline est intéressante! Que le lecteur me pardonne de remarquer quelquefois ces beautés, qu'il sent assez sans qu'on les lui indique.

V. 9. Le destin aux grands cœurs si souvent mal propice
Se résout quelquefois à leur faire justice.

Il n'y a que ce mot *mal propice* qui gâte cette belle et naturelle réflexion de Pauline. *Mal* détruit *propice*. Il faut *peu propice*.

V. 11. Il vient ici lui-même. — Il vient! — Tu vas le voir.
— C'en est trop; mais comment le pouvez-vous savoir?

Il n'est pas naturel qu'un gouverneur d'Arménie ne sache pas de si grands événements arrivés dans la Perse, qui touche à l'Arménie, et qu'il ne les apprenne que par l'arrivée de Sévère. Il ne paraît pas convenable qu'il ne soit instruit que par un subalterne, à qui les gens de Sévère ont parlé. Il est encore assez extraordinaire que Sévère (devenu tout d'un coup favori, sans que le gouverneur d'Arménie en ait rien

su) quitte la cour et l'armée pour aller faire sans raison un sacrifice qu'il pouvait mieux faire sur les lieux. Qu'eût-on dit de Turenne, s'il eût quitté l'Alsace pour aller faire chanter un *Te Deum* en Champagne? Mais Sévère vient pour épouser Pauline. L'Arménie est frontière de Perse; il a dû savoir que Pauline était mariée; il a dû s'informer d'elle tous les jours. Félix n'a point marié sa fille sans en avertir l'empereur. Il fallait inventer une fable qui fût plus vraisemblable. Toutefois le défaut de vraisemblance laisse souvent subsister l'intérêt. Le spectateur est souvent entraîné par les objets présents, et on pardonne presque toujours ce qui amène de grandes beautés.

V. 14. **Un gros de courtisans en foule l'accompagne.**

Ce vers convient moins à un gouverneur de province qu'à un homme du commun, que cette foule de suivants éblouit. Le récit de toutes ces aventures, arrivées dans le voisinage de Félix, fait trop voir que Félix devait en être instruit. Cette cure secrète de Sévère est un mauvais artifice, qui n'empêche pas que la cure ne soit publique. L'auteur, en voulant ménager une surprise, a oublié toute la vraisemblance.

V. 22. **Vous savez les honneurs qu'on fit faire à son ombre.**

Il faudrait, *qu'on rendit.*

V. 23. Après qu'entre les morts on ne le put trouver;
Le roi de Perse aussi l'avoit fait enlever.

Ces vers sont trop négligés; la syntaxe y est violée. *Le roi de Perse l'avait fait enlever; qu'on ne put le trouver;* c'est un solécisme : ce *que* ne se rapporte à rien. Ce récit d'ailleurs est trop dans la forme d'une relation. C'est dans ces détails qu'il faut déployer les richesses et les ressources de la langue.

V. 33. **Il en fit prendre soin, la cure en fut secrète.**

Pourquoi la cure en fut-elle secrète? cela n'est point du tout vraisemblable. On ne fait point guérir secrètement un guerrier dont on honore la valeur publiquement.

V. 49. L'empereur, qui lui montre une amour infinie,
Après ce grand succès l'envoie en Arménie.

Il n'est point du tout naturel que l'empereur envoie son libérateur et son favori en Arménie porter une nouvelle.

V. 55. Et j'ai couru, seigneur, pour vous y disposer.

Ce *disposer* ne se rapporte à rien; il veut dire *pour vous disposer à le recevoir.*

V. 56. Ah! sans doute, ma fille, il vient pour t'épouser.

Cette idée de Félix, que Sévère vient pour épouser sa fille, condamne encore son ignorance. Sévère ne devait-il pas lui expédier un exprès de la frontière, lui écrire, l'instruire de tout, et lui demander

Pauline? N'était-il pas infiniment plus raisonnable que Félix dît à sa fille : « Sévère n'est point mort, il arrive, il m'écrit, il vous demande pour épouse? » En ce cas, Pauline ne lui aurait pas répondu par ce vers comique : *Cela pourrait bien être.* Mais ici elle doit répondre : « *Cela ne doit pas être;* il fait trop peu de cas de vous, il ne vous écrit point; vous ne savez sa victoire que par ses valets; s'il voulait m'épouser, il ne vous traiterait pas avec tant de mépris. »

V. 68. Ton courage étoit bon, ton devoir l'a trahi.

On dit bien dans le style familier, *tu as bon courage*, mais non pas, *ton courage est bon.* L'auteur veut dire, *tu pensais mieux que moi.... le ciel t'inspirait.... ton cœur ne se trompait pas.*

V. 73. Ménage en ma faveur l'amour qui le possède,
Et d'où provient mon mal fais sortir le remède.

Félix n'annonce-t-il pas par ce vers le caractère le plus bas et le plus lâche? Ces expressions bourgeoises, *fais sortir le remède*, ne portent-elles pas dans l'eprit l'idée que sa fille doit faire des caresses à Sévère pour l'apaiser? Devait-il craindre qu'un courtisan poli d'un empereur juste vînt persécuter le père et la fille, parce qu'il n'a pas épousé Pauline? Ne serait-ce pas en partie la raison pour laquelle l'hôtel de Rambouillet et le cardinal de Richelieu refusèrent leur suffrage à *Polyeucte?*

V. 82. Il est toujours aimable, et je suis toujours femme.

Ce combat de Pauline, qui dit deux fois qu'elle est femme, et de Félix, qui, malgré ce danger, veut absolument que Pauline voie son ancien amant, n'aurait-il pas quelque chose de comique plus que de tragique? *Je suis toujours femme*, est une expression bourgeoise.

V. 84. Je n'ose m'assurer de toute ma vertu.

Cela contredit ce bel hémistiche, *elle vaincra sans doute.* Il n'est point du tout convenable qu'une femme dise, *je ne réponds pas de ma vertu;* mais qu'elle le dise après quinze jours de mariage, cela paraît bien peu décent.

V. 85. Je ne le verrai point. — Il faut le voir, ma fille,
Ou tu trahis ton père et toute ta famille.

Malheureuse preuve de l'esclavage de la rime. *Toute ta famille* pour rimer à *fille;* toute la *province* pour rimer à *prince:* on ne tombe plus guère aujourd'hui dans ces fautes; mais la rime gêne toujours, et met souvent de la langueur dans le style.

V. 96. Jusqu'au-devant des murs je vais le recevoir.

On va au-devant de quelqu'un, mais non au-devant des murs. On va le recevoir hors des murs, au delà des murs.

V. 97. Rappelle cependant tes forces étonnées.

On n'a jamais dit les *forces* d'une femme en pareil cas.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 1. Cependant que Félix donne ordre au sacrifice,
Pourrai-je prendre un temps à mes vœux si propice?

Il est bien peu décent, bien peu naturel, que Sévère n'ait pas encore vu le gouverneur, et que ce gouverneur aille faire l'office de prêtre, au lieu de recevoir Sévère. Mais si Félix est allé le recevoir *hors des murs*, comment Polyeucte ne l'a-t-il pas accompagné? comment n'a-t-on point parlé de Pauline? Il est inconcevable que Sévère ignore que Pauline est mariée, et qu'il l'apprenne par son écuyer Fabian. Où parle ici Sévère? dans la maison du gouverneur, dans un appartement où Pauline va bientôt le trouver; et il n'a point vu ce gouverneur, et il ignore que ce gouverneur a marié sa fille! Tout cela, encore une fois, justifierait le cardinal de Richelieu et l'hôtel de Rambouillet, si leur jugement n'était condamné par les beautés de cette pièce. Il y a surtout de l'intérêt, et l'intérêt fait tout passer. Le cœur oublie toutes les inconséquences quand il en est touché.

V. 3. Pourrai-je voir Pauline, et rendre à ses beaux yeux
L'hommage souverain que l'on va rendre aux dieux?

Sont-elles des expressions convenables? tout cela ne justifie-t-il pas l'hôtel de Rambouillet? Il a des lettres *de faveur* pour épouser Pauline, et il ne les a pas montrées! Il vient pourtant *immoler toutes ses volontés aux beautés* de sa maîtresse,

V. 25. Portez en lieu plus haut l'honneur de vos caresses :
Vous trouverez à Rome assez d'autres maîtresses.

Cela est-il de la dignité de la tragédie? Corneille retourne ici ce vers du vieil Horace[1],

. . . . Vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte est aisée à réparer dans Rome;

et cet autre de don Diègue, *Il est tant de maîtresses*[2]. Mais *porter l'honneur de ses caresses en lieu plus haut*, est intolérable.

V. 37. Ainsi ce rang est sien, cette faveur est sienne.

Comment ce rang peut-il être sien, c'est-à-dire appartenir à Pauline? C'est, dit-il, parce qu'il a voulu mourir quand on n'a pas voulu de lui. Est-ce ainsi que Didon parle dans Virgile? Un homme passionné épuise-t-il ainsi son esprit à chercher de si fausses raisons? Les Italiens, à qui on reproche les *concetti*, en ont-ils de plus condamnables? *Rang*

1. Acte IV, scène III. (Éd.) — 2. *Le Cid* III, VI. (Éd.)

sien, *faveur sienne*, expressions de comédie. Voyez avec quelle noble élégance Titus, dans Racine, dit qu'il doit tout à Bérénice[1]

Bérénice me plut. Que ne fait point un cœur
Pour plaire à ce qu'il aime et gagner son vainqueur?
Je prodiguai mon sang; tout fit place à mes armes.
Je revins triomphant; mais le sang et les larmes
Ne me suffisaient pas pour mériter ses vœux.
J'entrepris le bonheur de mille malheureux.
On vit de toutes parts mes bontés se répandre.
Heureux, et plus heureux que tu ne peux comprendre,
Quand je pouvais paraître à ses yeux satisfaits,
Chargé de mille cœurs conquis par mes bienfaits!
Je lui dois tout, Paulin....

Cette élégance est absolument nécessaire pour constituer un ouvrage parfait. Je ne prétends pas dépriser Corneille; mon commentaire n'est ni un panégyrique, ni une censure, mais un examen impartial. La perfection de l'art est mon seul objet

V. 40. As-tu vu des froideurs, quand tu l'en as priée?

Ce petit artifice de ne pas apprendre tout d'un coup à Sévère que Pauline est mariée est peut-être un ressort indigne de la tragédie : on voit trop que l'auteur prend ses avantages pour ménager une surprise, et encore la surprise n'est pas naturelle; car il n'est pas possible qu'on ignore un moment, dans la maison de Félix, le mariage de sa fille; il a dû le savoir en mettant le pied dans l'Arménie.

V. 42. Je tremble à vous le dire.... elle est.... — Quoi? — Mariée

Comment s'exprimerait-on autrement dans la comédie? Quelle idée peut avoir Sévère en disant *quoi?* que peut-il soupçonner? Il sait que Pauline est vivante, qu'elle est honorée. Ce *quoi?* n'est là que pour faire dire à Fabian : *mariée;* et Sévère devait le savoir tout aussi bien que Fabian. Remarquez, toutefois, que, malgré tous ces défauts contre la vraisemblance, il règne dans cette scène un très-grand intérêt; et c'est là ce qui fait le succès des tragédies. Ce mouvement d'intérêt diminuerait beaucoup, si les spectateurs étaient tous des censeurs éclairés. Mais le public est composé d'hommes qui se laissent entraîner au sentiment.

V. 43. Soutiens-moi, Fabian; ce coup de foudre est grand,
Et frappe d'autant plus que plus il me surprend.

Ce coup de foudre est d'un héros de roman. Quand l'expression est trop forte pour la situation, elle devient comique. Et comment un coup de foudre *frappe-t-il d'autant plus qu'il surprend?* Il faut que la métaphore soit juste.

1. *Bérénice*, II, II. (ÉD.)

V. 47. De pareils déplaisirs accablent un grand cœur;
La vertu la plus mâle en perd toute vigueur.
Et, quand d'un feu si beau les âmes sont éprises,
La mort les trouble moins que de telles surprises.

Ces quatre vers refroidissent. C'est l'auteur qui parle, et non pas le personnage. On ne débite pas des lieux communs, quand on est profondément affligé. Corneille tombe trop souvent dans ce défaut.

V. 52. Pauline est mariée? — Oui, depuis quinze jours.

Quoi! elle est mariée depuis quinze jours, et Sévère n'en a rien su en venant en Arménie? Plus j'y réfléchis, plus cela me paraît absurde, et cependant on se sent remué, attendri à la représentation : grande preuve qu'il ne s'agit pas, au théâtre, d'avoir raison, mais d'émouvoir.

V. 73. Vous vous échapperez sans doute en sa présence.

Expression bourgeoise.

V. 75. Dans un tel entretien il suit sa passion,
Et ne pousse qu'injure et qu'imprécation.

Cela n'est ni noble, ni français.

V. 82. Son devoir m'a trahi, mon malheur et son père.

Voilà où il est beau de s'élever au-dessus des règles de la grammaire. L'exactitude demanderait : *son devoir, et son père, et mon malheur m'ont trahi;* mais la passion rend ce désordre de paroles très-beau; on peut dire seulement que *trahi* n'est pas le mot propre.

V. 83. Mais son devoir fut juste, et son père eut raison;
J'impute à mon malheur toute la trahison.

Un devoir ne peut être ni juste, ni injuste : mais la justice consiste à faire son devoir. Il n'y a point eu là de trahison.

V. 85. Un peu moins de fortune, et plus tôt arrivée,
Eût gagné l'un par l'autre, et me l'eût conservée.

L'un par l'autre ne se rapporte à rien; on devine seulement qu'il eût gagné Félix par Pauline. Il faut éviter, en poésie, ces termes : *celui-ci*, *celui-là*, *l'un*, *l'autre*, *le premier*, *le second*, tous termes de discussion, tous d'une prose rampante, qui ne peuvent être employés qu'avec une extrême circonspection.

V. 88. Laisse-la-moi donc voir, soupirer et mourir.

Un général d'armée qui vient en Arménie *soupirer et mourir*, en rondeau, paraît très-ridicule aux gens sensés de l'Europe. Cette imitation des héros de la chevalerie infectait déjà notre théâtre dans sa naissance; c'est ce que Boileau appelle *mourir par métaphore*[1]. L'é-

1. Satire IX, vers 264. (Éd.)

cuyer Fabian, qui parle des *vrais amants*, est encore un écuyer de roman. Tout cela est vrai, et il n'est pas moins vrai que l'amour de Sévère intéresse, parce que tous ses sentiments sont nobles.

On n'insiste pas ici sur *la douceur infinie de l'hymen*, sur ces expressions : *Éclaircis-moi ce point*, *vous vous échapperez*, *ne pousse qu'injure*, et *les premiers mouvements des vrais amants*. Il est peut-être un peu étrange que Pauline ait parlé de ces premiers mouvements à l'écuyer Fabian; mais, enfin, tout cela n'ôte rien à l'intérêt théâtral.

SCÈNE II.

V. 3. Pauline a l'âme noble, et parle à cœur ouvert.

Plus on a l'âme noble, moins on doit le dire. L'art consiste à faire voir cette noblesse sans l'annoncer. Racine n'a jamais manqué à cette règle. Corneille fait toujours dire à ses héros qu'ils sont grands; ce serait les avilir, s'ils pouvaient l'être. L'opposé de la magnanimité est de se dire magnanime. Ce n'est guère que dans un excès de passion, dans un moment où l'on craint d'être avili, qu'il est permis de parler ainsi de soi-même.

V. 4. Le bruit de votre mort n'est point ce qui vous perd.

Ce qui vous perd n'est pas tout à fait le mot propre. Une femme qui a manqué un mariage si avantageux ne doit pas dire à un homme tel que Sévère : « *Vous êtes perdu*, parce que vous n'êtes pas à moi. »

V. 9. Je découvrais en vous d'assez illustres marques
Pour vous préférer même aux plus heureux monarques.

Ces *marques*, pour rimer à *monarques*, reviennent souvent, et ne doivent jamais paraître dans la poésie, à moins que ces *marques* ne signifient quelque chose. La plus grande de toutes les difficultés est de faire tellement ses vers, que le lecteur n'aperçoive pas qu'on a été occupé de la rime. Dirait-on, en prose : Le prince Eugène avait des marques qui l'égalaient aux monarques?

V. 12. De quelque amant, pour moi, que mon père eût fait choix,
Quand, à ce grand pouvoir que la valeur vous donne,
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne;
Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi.

Pauline, Romaine, parle peut-être trop de monarque et de couronne à un Romain; il semble qu'elle parle à un Perse. Elle vivait, à la vérité, sous un empereur; mais jamais empereur ne donna de royaume à un Romain. C'est un discours ordinaire que l'auteur met ici dans la bouche de Pauline; mais c'est précisément à Pauline qu'il ne convenait pas.

V. 19. Que vous êtes heureuse, et qu'un peu de soupirs
Fait un aisé remède à tous vos déplaisirs !

On ne peut dire correctement : *un peu de soupirs, un peu de larmes, un peu de sanglots*, comme on dit : *un peu d'eau, un peu de pain*. On dira bien : *elle a versé peu de larmes*, mais non pas *un peu de larmes; elle a peu de douleur, peu d'amour*, non *un peu de douleur, un peu d'amour; elle a peu de chagrin*, et non *un peu de chagrin*, etc.

Fait un aisé remède à n'est pas français. On remédie à des maux, on les répare, on les adoucit, on en console. *Remède* n'est admis dans la poésie noble qu'avec une épithète qui l'ennoblit :

D'un incurable amour remèdes impuissants[1].

V. 27. Qu'un peu de votre humeur ou de votre vertu
Soulagerait les maux de ce cœur abattu !

On voit assez qu'*un peu de votre humeur* tient du style comique

V. 43. Et, quoique le dehors soit sans émotion,
Le dedans n'est que trouble et que sédition.

Le dehors et *le dedans* ne sont pas du style noble.

V. 50. . . . . Il n'a point déçu
Le généreux espoir que j'en avais conçu;
Mais ce même devoir qui le vainquit dans Rome, etc.

On cherche à quoi se rapporte ce *le*, et on trouve que c'est à *espoir*; c'est donc le devoir qui a vaincu un *espoir*. Ces phrases obscures, ces expressions impropres et forcées ne seraient pas pardonnées, aujourd'hui, dans de bons ouvrages, c'est-à-dire dans des ouvrages dignes de la critique. On a substitué *me* à *le* dans quelques éditions.

V. 57. C'est cette vertu même, à nos désirs cruelle,
Que vous louïez alors en blasphémant contre elle.

Louïez, louer, blasphémer, termes qu'on eût dû corriger; car *louïez* est désagréable à l'oreille. *Blasphémer* n'est point convenable. *Vous blasphémiez contre ma vertu*, cela ne peut se dire ni en vers ni en prose. Une femme doit faire sentir qu'elle est vertueuse, et ne jamais dire : *ma vertu*. Voyez si Monime, dont Mithridate voulut faire sa concubine, et qui est attaquée par les deux enfants de ce prince, dit jamais : *ma vertu*.

V. 60. Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère.

Un devoir ne peut être ni *ferme* ni *faible;* c'est le cœur qui l'est. Mais le sens est si clair, que le sentiment ne peut être affaibli.

V. 70. Faites voir des défauts qui puissent, à leur tour,
Affaiblir ma douleur avecque mon amour.

1. Racine, *Phèdre*, I, III. (Éd.)

Des critiques sévères, mais justes, peuvent dire que cela est d'une galanterie un peu comique. *Madame, faites-moi voir des défauts, afin que je vous aime moins.* De plus, le seul défaut que Pauline montre serait trop d'amour pour Sévère. Certainement, il n'en aimerait pas moins sa maîtresse. La pensée est donc fausse, recherchée, alambiquée.

V. 75. Ces pleurs en sont témoins....

Ils en sont la preuve; Sévère est témoin. Mais *témoin* peut signifier *preuve.*

V. 77. Trop rigoureux effets d'une aimable présence !...

D'une aimable présence est une expression d'idylle. Monime, en exprimant le même sentiment, dit[1] :

. . . Je verrai mon âme, en secret déchirée,
Revoler vers le bien dont elle est séparée.

Plus une situation est délicate, plus l'expression doit l'être.

V. 93. Il n'est rien que sur moi cette gloire n'obtienne;
Elle me rend les soins que je dois à la mienne....
.... Je vais.... remplir.... par une mort pompeuse,
De mes premiers exploits l'attente avantageuse.

Rends les soins, mort pompeuse, etc.; tous mots impropres.

V. 99. Si toutefois, après ce coup mortel du sort,
J'ai de la vie assez pour chercher une mort.

Ces pensées affectées, ces idées, plus recherchées que naturelles, étaient les vices du temps.

V. 107. Puisse trouver Sévère, après tant de malheurs,
Une félicité digne de sa valeur !
— Il la trouvoit en vous.—Je dépendois d'un père.

Ces sentiments sont touchants; ce dernier vers convient aussi bien à la tragédie qu'à la comédie, parce qu'il est noble autant que simple : il y a tendresse et précision.

V. 111. Adieu, trop vertueux objet et trop charmant.
— Adieu, trop malheureux et trop parfait amant.

Ces vers-ci sont un peu de l'églogue. Quand les malheurs de l'amour ne consistent qu'à aller dans sa chambre, et à vivre avec son mari, ce sont des malheurs de comédie; nulle pitié, nulle terreur, rien de tragique. Cette scène ne contribue en rien au nœud de la pièce; mais elle est intéressante par elle-même. Corneille sentait bien que l'entrevue de deux personnes qui s'aiment et ne doivent pas s'aimer ferait un très grand effet; et l'hôtel de Rambouillet ne sentit pas ce mérite.

1. Racine, *Mithridate*, II, VI. (ÉD.)

Jusqu'ici on ne voit, à la vérité, dans Pauline, qu'une femme qui n'a point épousé son amant, qui l'aime encore, et qui le lui dit quinze jours après ses noces. Mais c'est une préparation à ce qui doit suivre, au péril de son mari, à la fermeté que montrera Pauline en parlant à Sévère pour ce mari même, à la grandeur d'âme de Sévère : voilà ce qui rend l'amour de Pauline infiniment théâtral, et digne de la tragédie.

SCÈNE III.

V. 2. . . . . Votre esprit est hors de ces alarmes.

On dit *hors d'alarmes*, *hors de crainte*, *hors de danger;* mais non *hors de ses alarmes*, *de sa crainte*, *de son danger*, parce qu'on n'est pas hors de quelque chose qu'on a. Il est *hors de mesure* et non *hors de sa mesure;* ce mot *hors*, bien employé, peut devenir noble.

Mais le cœur d'Émilie est hors de son pouvoir[1].

V. 17. Mais soit cette croyance ou fausse ou véritable,
Son séjour en ces lieux m'est toujours redoutable.

Soit cette croyance, n'est pas français; il faut, *que cette croyance soit fausse ou véritable*.

Je ne sais, au reste, si ce passage subit de la tendresse pour Sévère à la crainte pour son mari est bien naturel, si cela n'est pas ce qu'on appelle ajusté au théâtre. Le spectateur n'est point du tout ému de ce renouvellement de crainte pour Polyeucte. Ne sent-on pas qu'une femme qui sort d'une conversation tendre avec son amant ne s'afflige que par bienséance pour son mari ?

SCÈNE IV.

V. 1. C'est trop verser de pleurs; il est temps qu'ils tarissent.

Si Pauline verse des pleurs, c'est son amour pour Sévère, et le combat de cet amour et de son devoir qui la font pleurer. Il est clair qu'elle ne peut pleurer de ce que Polyeucte est sorti pendant une heure. Cette méprise de Polyeucte peut jeter un peu d'avilissement sur le rôle d'un mari qui croit qu'on a pleuré son absence, tandis qu'on a entretenu un amant.

V. 3. Malgré les faux avis par vos dieux envoyés,
Je suis vivant, madame, et vous me revoyez.

Il faut sous-entendre *que vous croyez envoyés par vos dieux;* car Polyeucte, chrétien, ne doit pas croire que les dieux des Romains envoient des songes.

V. 13. On m'avoit assuré qu'il vous faisoit visite.

1. *Cinna*, III, IV. (Éd.)

Discours trop familier. Polyeucte, à la vérité, joue un rôle un peu désagréable, et n'intéresse encore en rien : revenir pour dire qu'*il n'est pas mort*, cela n'est pas tragique; et il est bien étrange que Polyeucte ait appris que Sévère faisait visite à sa femme avant d'avoir vu ni Polyeucte ni Félix; cela n'est ni décent ni vraisemblable. Une telle conduite est révoltante dans un homme comme Sévère. Félix aurait dû aller au-devant de lui, ou Sévère aurait dû rendre visite à Félix, et demander du moins à voir Polyeucte.

V. 18. Je ferois à tous trois un trop sensible outrage,

est admirable. Le reste n'affaiblit-il pas ce beau vers? Pauline doit-elle dire en face à son époux que le vrai mérite de Sévère a dû l'*enflammer*, qu'il a droit de la *charmer?* Quel mari ne serait très-offensé de ce discours outrageant et très-indécent ? Il répond à cette insulte : *O vertu trop parfaite!* Cette vertu aurait été bien plus parfaite, si elle n'avait pas dit à son mari qu'il lui est *pénible* de résister à son amant.

V. 29. O vertu trop parfaite! et devoir trop sincère!

Un devoir n'est ni *sincère* ni *dissimulé;* et Polyeucte ne doit pas dire que sa femme doit coûter des regrets à Sévère; c'est l'encourager à l'aimer. Qui jamais a parlé à sa femme *du beau feu de l'amant* de sa femme? Pauline a un étrange beau-père et un étrange mari. Sans l'amour et le caractère de Sévère, la pièce était très-hasardée, et l'hôtel de Rambouillet pouvait avoir pleinement raison. Jusqu'ici il n'y a encore rien de tragique : c'est une femme qui veut que son mari ménage son amant, et qui se ménage elle-même entre l'un et l'autre.

V. 31. Qu'aux dépens d'un beau feu vous me rendez heureux!

Les dépens d'un beau feu ne devraient avoir place que dans les romans de Scudéri.

SCÈNE V.

V. 8. Et ressouvenez-vous que sa faveur est grande.

Le sens est, *Songez, mon mari, que mon amant est un grand seigneur qu'il ne faut pas choquer.* Cela semble avilir son mari.

V. 11. Nous ne nous combattrons que de civilité;

vers de comédie

SCÈNE VI.

V. 7. Fuyez donc leurs autels. — Je les veux renverser.

C'est une tradition, que tout l'hôtel de Rambouillet, et particulièrement l'évêque de Vence, Godeau, condamnèrent cette entreprise de Polyeucte. On disait que c'est un zèle imprudent; que plusieurs évêques et plusieurs synodes avaient expressément défendu ces attentats contre l'ordre et contre les lois; qu'on refusait même la communion aux chrétiens qui, par des témérités pareilles, avaient exposé l'Église entière aux persécutions. On ajoutait que Polyeucte et même Pauline au-

raient intéressé bien davantage, si Polyeucte avait simplement refusé d'assister à un sacrifice idolâtre fait en l'honneur de la victoire de Sévère. Ces réflexions me paraissent judicieuses; mais il me paraît aussi que le spectateur pardonne à Polyeucte son imprudence, comme celle d'un jeune homme pénétré d'un zèle ardent que le baptême fortifie en lui; il n'examine pas si ce zèle est selon la science. Au théâtre on se prête toujours aux sentiments naturels des personnages; on devient enthousiaste avec Polyeucte, inflexible avec Horace, tendre avec Chimène; le dialogue est vif et il entraîne. Il est vrai que les esprits philosophes, dont le nombre est fort augmenté, méprisent beaucoup l'action de Polyeucte et de Néarque. Ils ne regardent ce Néarque que comme un convulsionnaire qui a ensorcelé un jeune imprudent. Mais le parterre entier ne sera jamais philosophe. Les idées populaires seront toujours admises au théâtre.

V. 31. Je suis chrétien, Néarque, et le suis tout à fait;
La foi que j'ai reçue aspire à son effet.

Tout à fait ne doit jamais entrer dans la poésie, et *une foi qui aspire à son effet* n'est pas un vers correct et élégant.

V. 67. Mais Dieu, dont on ne doit jamais se défier,
Me donne votre exemple à me fortifier.

Il fallait, *pour me fortifier*. J'ai cru apercevoir dans le public, aux représentations, une secrète joie que Polyeucte allât commettre cette action, parce qu'on espérait qu'il en serait puni, et que Sévère épouserait sa femme. En effet, c'est à Sévère qu'on s'intéresse; et le public prend toujours, sans qu'il s'en aperçoive, le parti du héros amant contre le mari qui n'est pas héros.

V. 77. Allons fouler aux pieds ce foudre *ridicule*.

Voilà un exemple d'un mot bas noblement employé.

V. 79. Allons en éclairer l'aveuglement fatal.

En éclairer, est dur à l'oreille. Il faut éviter ces cacophonies; de plus, on éclaire des yeux, on n'éclaire point un aveuglement, on le dissipe, on le guérit.

V. 90. Allons briser ces dieux de pierre et de métal

C'est, sans doute, une action très-ridicule et très-coupable. Un seigneur turc qui, dans Constantinople, irait briser les statues de l'église chrétienne, pendant la grand'messe, passerait pour un fou, et serait sévèrement puni par les Turcs mêmes.

Nous renvoyons le lecteur aux notes précédentes.

V. pén. Allons faire éclater sa gloire aux yeux de tous,
Et répondre avec zèle à ce qu'il veut de nous.

Néarque ne fait ici que répéter en deux vers languissants ce qu'a dit Polyeucte; aussi j'ai vu souvent supprimer ces vers à la représentation.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 13. Sévère incessamment brouille ma fantaisie.

Cette fantaisie devrait-elle être *brouillée*, après les assurances de *civilités* réciproques? Pauline doit-elle craindre que Sévère et Polyeucte se querellent au temple? Ce monologue, qui n'est qu'une répétition de ses terreurs, et même des terreurs qu'elle ne peut avoir qu'en vertu de son rêve, languit un peu à la représentation; non-seulement il est long et sans chaleur, mais Pauline est encore effrayée par son rêve, elle ne doit craindre qu'une assemblée de chrétiens, puisque c'est *de chrétiens une impie assemblée* qui a tué son mari en songe, et qu'elle ne doit pas présumer que cette impie assemblée soit dans le temple de Jupiter. Je crois que si elle avait craint un assassinat de la part des chrétiens, cela produirait un coup de théâtre, quand on vient lui dire que son mari est chrétien lui-même.

V. 19. L'un voit aux mains d'autrui ce qu'il croit mériter,
L'autre un désespéré qui peut tout attenter, etc.

Cette dissertation paraît bien froide. Le grand défaut de Corneille est de faire des raisonnements quand il faut du sentiment. Le public ne s'aperçut pas d'abord de ce défaut qui était caché par tant de beautés; mais il augmenta avec l'âge, et jeta dans toutes ses dernières pièces une langueur insupportable. Ici cette faute est un peu couverte par l'intérêt qu'on prend au rôle si neuf et si singulier de Pauline.

V. 33. Leurs âmes à tous deux, d'elles-mêmes maîtresses,
Sont d'un ordre trop haut pour de telles bassesses.

Leurs âmes à tous deux; cette expression n'est pas française.

V. 36. Mais las! ils se verront, et c'est beaucoup pour eux.

On dirait bien de deux rivaux ennemis : C'est beaucoup pour eux de se voir, c'est-à-dire ils ont fait un grand effort; ils ont surmonté leur aversion; ils ont pris sur eux de se voir. Ici l'auteur veut dire, *il est dangereux qu'ils se voient*, mais il ne le dit pas.

V. 40. (Il) se repent déjà du choix de mon mari;

vers de comédie.

V. 41. Si peu que j'ai d'espoir ne luit qu'avec contrainte,

n'est pas français; il faut *le peu*.

V. pén. Dieux, faites que ma peur puisse enfin se tromper!
Mais sachons-en l'issue.

Cette *issue* se rapporte à *peur*. Une peur n'a point d'issue.

SCÈNE II.

V. 17. Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide, etc., etc.

Ce couplet fait toujours un peu rire; mais la réponse de Pauline est belle, et répare incontinent le ridicule produit par cet entassement d'injures.

V. 30. Et si de tant d'amour tu peux être ébahie,
Apprends que mon devoir ne dépend point du sien.

Ébahie ne s'emploie que dans le bas comique; je crois qu'on a mis à la place :

Je l'aimerois encor, m'eût-il abandonnée;
Et si de tant d'amour tu parois étonnée....

V. 33. Quoi! s'il aimoit ailleurs, serois-je dispensée
A suivre à son exemple, une ardeur insensée?

Ce qu'elle dit ici d'amour n'est-il pas un peu déplacé? Elle doit trembler pour les jours de son mari, et elle demande s'il serait permis de lui faire une infidélité. D'ailleurs, *dispensée à*, n'est pas français; elle veut dire, *serais-je autorisée à*. *A suivre une ardeur*, est un barbarisme; on ne suit point une ardeur.

V. 41. Il ne veut point sur lui faire agir sa justice.

Cela n'est pas français; il faut *agir contre lui*, ou *déployer sur lui*.

V. 52. Il me faut essayer la force de mes pleurs.

Il faut *le pouvoir;* mais un autre tour serait beaucoup mieux. De plus, doit-elle se préparer ainsi à pleurer? Les pleurs sont involontaires; elle aurait dû dire : *Il aura peut-être pitié de mes pleurs*.

V. 59. Je ne puis y penser sans frémir à l'instant.

On ne peut remarquer avec trop d'attention ces mots inutiles que la rime arrache. *Sans frémir*, dit tout; *à l'instant*, est ce qu'on appelle *cheville*.

V. 73. Ici dispensez-moi du récit des blasphèmes....

Je ne répondrai point à cette fausse opinion où l'on est, que les Romains adoraient du bois et de la pierre. Il est bien sûr que leur *Deus optimus maximus*, que *Deum sator atque hominum rex* n'était point une statue, et que Polyeucte avait très-grand tort de leur reprocher une sottise dont ils n'étaient point coupables; mais c'est une opinion commune. Polyeucte était dans cette erreur. Il parle comme il doit parler, conformément aux préjugés. La poésie n'est pas de la philosophie; ou plutôt la philosophie consiste à faire dire ce que les caractères des personnages comportent.

V. 74. Qu'ils ont vomis tous deux contre Jupiter mêmes.

Corneille emploie indifféremment cet adverbe *même* avec une *s* et sans *s*. Les poëtes, tant gênés d'ailleurs, peuvent avoir la liberté d'ôter et d'ajouter une *s* à ce mot.

V. 76. Oyez, dit-il ensuite, oyez, peuple, oyez, tous.

Oyez n'est plus employé qu'au barreau. On a conservé ce mot en Angleterre. Les huissiers disent *ois*, sans savoir ce qu'ils disent. Nous n'avons gardé de ce verbe que l'infinitif *ouïr;* et nous disions autrefois *oyer*. Les sessions de l'échiquier de Normandie s'appelaient *oyer* et *terminer*.

V. 96. Nous voyons.... les clameurs d'un peuple mutiné.

Voir des clameurs; c'est une inadvertance qui n'empêche pas que ce récit ne soit animé et bien fait.

V. 98. Félix.... Mais le voici qui vous dira le reste.

Il y a là un grand intérêt. C'est là, encore une fois, ce qui fait le succès des pièces de théâtre.

SCÈNE III.

V. 17. Au spectacle sanglant d'un ami qu'il faut suivre,
La crainte de mourir et le désir de vivre
Ressaisissent une âme avec tant de pouvoir,
Que qui voit le trépas cesse de le vouloir, etc.

Voilà où les maximes générales sont bien placées; elles ne sont point ici dans la bouche d'un homme passionné qui doit parler avec sentiment, et éviter les sentences et les lieux communs. C'est un juge qui parle et qui dit des raisons prises dans la connaissance du cœur humain.

V. 33. Je devais même peine à des crimes semblables;
Et mettant différence entre ces deux coupables,
J'ai trahi la justice à l'amour paternel.

Cette suppression des articles n'est permise que dans le style burlesque, qu'on nomme *marotique;* et *trahir la justice à l'amour paternel*, n'est pas français.

V. 48. Qu'il fasse autant pour soi comme je fais pour lui.

Ce vers est un barbarisme. On dit *autant que*, et non pas *autant comme*. *Soi* ne se dit qu'à l'indéfini; il faut faire quelque chose pour *soi*, il travaille pour *lui*.

V. 53. Ils écoutent nos vœux. — Eh bien! qu'il leur en fasse, etc.

Le lecteur voit, sans doute, combien tout ce dialogue est vif, pressé, naturel, intéressant: c'est un chef-d'œuvre,

V. 75. Outre que les chrétiens ont plus de dureté,
Vous attendez de lui trop de légèreté.

Outre que, expression qui ne doit jamais entrer dans la poésie. *Plus de dureté*, ce *plus* ne se rapporte à rien. On peut demander pourquoi elle dit que Polyeucte sera inébranlable, quand elle espère le fléchir par ses pleurs? Peut-être que si elle espérait un retour de Polyeucte à la religion de ses pères, la situation deviendrait plus touchante, quand elle verrait ensuite son espérance trompée. Cette scène d'ailleurs est supérieurement dialoguée.

SCÈNE IV.

V. 19. Vous aimez trop, Pauline, un indigne mari.
—Je l'ai de votre main, mon amour est sans crime.

On est toujours un peu étonné que Pauline prononce le mot d'amour en parlant de son mari, elle qui a avoué à ce mari qu'elle en aimait un autre. Mais *je l'ai de votre main*, est admirable.

Dans le vers qui suit, *la glorieuse estime de votre choix*, est un barbarisme.

V. 20. Par ces beaux sentiments qu'il m'a fallu contraindre,
Ne m'ôtez pas vos dons, ils sont chers à mes yeux.

Il ne paraît guère convenable que Pauline demande la grâce de son mari au nom de l'amour qu'elle a eu pour un autre que pour son mari.

V. 24. Je n'aime la pitié qu'au prix que j'en veux prendre.

Que veut dire *aimer la pitié au prix qu'on en veut prendre?* Qu'est-ce que ce prix? Cette phrase était autrefois triviale, et jamais noble ni exacte.

SCÈNE V.

V. 1. Albin, comme il est mort? —

Il faut *comment*.

Ibid. En brutal. . . .

Mauvaise expression.

V. 13. De pensers sur pensers mon âme est agitée;
De soucis sur soucis elle est inquiétée.

Il n'y a pas là d'élégance, mais il y a de la vivacité de sentiments.

V. 15. Je sens l'amour, la haine, et la crainte et l'espoir,
La joie et la douleur tour à tour l'émouvoir.

La joie : ce mot ne découvre-t-il pas trop la bassesse de Félix? Quel moment pour sentir de la joie!

V. 31. A punir les chrétiens son ordre est rigoureux.

Un *ordre à punir*. est un solécisme.

V. 44. Et de tant de mépris son esprit indigné. . . .
Du courroux de Décie obtiendroit ma ruine.

Cette crainte n'est-elle pas aussi frivole que celle où était Pauline, que son mari et son amant ne se querellassent au temple? Personne ne craint pour Félix : il n'a rien à redouter en demandant l'ordre de l'empereur; il affecte une terreur qui paraît peu naturelle.

V. 62. Mais si par son trépas l'autre épousoit ma fille,
J'acquerrois bien par là de plus puissants appuis, etc.

Voici le sentiment le plus bas qu'on puisse jamais développer; mais il est ménagé avec art.

Ces expressions, *l'autre épousoit ma fille*, *j'acquerrois par là*, *cent fois plus haut*, sont aussi basses que le sentiment de Félix. Cependant j'ai toujours remarqué qu'on n'écoutait pas sans plaisir l'aveu de ces sentiments, tout condamnables qu'ils sont. On aimait en secret ce développement honteux du cœur humain; on sentait qu'il n'est que trop vrai que souvent les hommes sacrifient tout à leur propre intérêt. Enfin, Félix dit au moins qu'il déteste ces pensers si lâches; on lui pardonne un peu. Mais pardonne-t-on à Albin, qui lui dit qu'il a l'âme trop haute ?

C'est ici le lieu d'examiner si on peut mettre sur la scène tragique des caractères bas et lâches. Le public en général ne les aime pas. Le parterre murmure quand Narcisse dit dans *Britannicus* [1] : *Et pour nous rendre heureux perdons les misérables*. On n'aime point le prêtre Mathan qui veut *à force d'attentats perdre tous ses remords* [2]. Cependant, puisque ces caractères sont dans la nature, qu'il soit permis de les peindre; et l'art de les faire contraster avec les personnages héroïques peut quelquefois produire des beautés.

V. 77. Je dois vous avertir, en serviteur fidèle,
Qu'en sa faveur déjà la ville se rebelle.

Rebeller ne se dit plus, et devrait se dire, puisqu'il vient de *rebelle*, *rébellion*. Mais comment cette ville païenne peut-elle se révolter en faveur d'un chrétien, après que l'on a dit que ce même peuple a été indigné de son sacrilége, et qu'il s'est enfui du temple si épouvanté qu'il a craint d'être écrasé par la foudre? Il eût donc fallu expliquer comment on a passé sitôt de l'exécration pour l'action de Polyeucte à l'amour pour sa personne.

ACTE IV

SCÈNE I.

V. 17. L'autre m'obligeroit d'aller querir Sévère.

Querir ne se dit plus.

1. Acte II, scène VIII. (ÉD.) — 2. *Athalie*, III, III. (ÉD.)

V. 21. Si vous me l'ordonnez, j'y cours en diligence.

Il n'est pas naturel que Polyeucte envoie prier Sévère de venir lui parler. Il ne doit rien avoir à lui dire; mais le public est dans l'attente qu'il dira quelque chose d'important. On ne se doute pas que Polyeucte envoie chercher Sévère pour lui donner sa femme.

SCÈNE II.

Quatre ans après *Polyeucte*, Rotrou donna *Saint-Genest*, comme une tragédie sainte. On sait que ce Genest était un comédien qui se convertit sur le théâtre en jouant dans une farce contre les chrétiens. Rotrou, dans cette pièce, a imité ces stances de Polyeucte :

V. 6. Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre.

Tombe par terre, est toujours mauvais; la raison en est que *par terre* est inutile, et n'est pas noble. Cette manière de parler est de la conversation familière : *il est tombé par terre.*

V. 9. Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Cela est un de ces *concetti*, un de ces faux brillants qui étaient tant à la mode. Ce n'est pas l'éclat qui fait la fragilité; les diamants, qui éclatent bien davantage, sont très-solides. On remarqua, dès les premières représentations de *Polyeucte*, que ces trois vers étaient pris entièrement de la trente-deuxième strophe d'une ode de l'évêque Godeau à Louis XIII :

Mais leur gloire tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Cette ode était oubliée, comme le sont toutes les odes aux rois, surtout quand elles sont trop longues; mais on la déterra pour accuser Corneille de ce petit plagiat. Sa mémoire pouvait l'avoir trompé; ces trois vers purent se présenter à lui dans la foule de ses autres enfants. Il eût été mieux de ne les pas employer; il était assez riche de son propre fonds. C'est peut-être une plus grande faute de les avoir crus bons que de se les être appropriés.

V. 17. Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables,
Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups sont moins attendus.

Qu'il tient suspendus serait mieux. *Pendus* n'est pas agréable.

V. 55. Et mes yeux éclairés des célestes lumières
Ne trouvent plus aux siens leurs grâces coutumières.

C'est dommage que ce dernier mot ne soit plus d'usage que dans le burlesque.

SCÈNE III.

V. 4. Vient-il à mon secours, vient-il à ma défaite?

Cela n'est pas français.

V. 7. Vous n'avez point ici d'ennemis que vous-même.

Point est ici une faute contre la langue; il faut, *vous n'avez d'ennemis que vous-même.*

V. 9. Seul vous exécutez tout ce que j'ai rêvé.

On a déjà dit: que les mots *rêver*, *songer*, *faire un rêve*, *un songe*, ne sont pas du style de la tragédie.

V. 16. Gendre du gouverneur de toute la province.

Ce *toute* gâte le vers, parce qu'il est à la fois inutile et emphatique.

V. 19. Mais après vos exploits, après votre naissance,
Après votre pouvoir, voyez notre espérance.

On ne peut dire *après votre naissance*, *après votre pouvoir*, comme on dit *après vos exploits*. *Voyez notre espérance*, est le contraire de ce qu'elle entend, car elle entend, voyez la juste terreur qui nous reste, voyez où vous nous réduisez; vous d'une si grande naissance, vous qui avez tant de pouvoir!

V. 23. . . . . Je sais mes avantages,
Et l'espoir que sur eux forment les grands courages.

L'espoir que les *grands courages forment sur des avantages*, n'est pas une faute contre la syntaxe, mais cela n'est pas bien écrit. La raison en est qu'il ne faut pas un grand courage pour espérer une grande fortune, quand on est gendre du gouverneur de *toute la province*, et *estimé chez le prince.*

V. 35. Est-ce trop l'acheter que d'une triste vie,
Qui tantôt, qui soudain me peut être ravie?

Tantôt est ici pour *bientôt.* J'ai vu des gens traiter de capucinade ce discours de Polyeucte; mais il faut toujours se mettre à la place du personnage qui parle. Polyeucte ne dit que ce qu'il doit dire.

V. 39. Voilà de vos chrétiens les ridicules songes.

C'est ici que le mot de *ridicule* est bien placé dans la bouche de Pauline. Les termes les plus bas, employés à propos, s'ennoblissent. Racine, dans *Athalie*[1], se sert des mots de *bouc* et *chien* avec succès.

V. 55. Quel Dieu! — Tout beau, Pauline, il entend vos paroles.

1. Acte I, scène I. (ÉD.)

Tout beau, ne peut jamais être ennobli, parce qu'il ne peut être accompagné de rien qui le relève; mais presque tout ce que dit Polyeucte dans cette scène est du genre sublime.

V. 66. Il m'ôte des périls que j'aurois pu courir

On n'ôte point *des périls*. On vous sauve d'un péril; on détourne un péril; on vous arrache à un péril.

V. 67. Et sans me laisser lieu de tourner en arrière....

Sans me laisser lieu, expression de prose rampante.

V. 68. Sa faveur me couronne entrant dans la carrière;
Du premier coup de vent il me conduit au port;
Et, sortant du baptême, il m'envoie à la mort.

Observez que voilà quatre vers qui disent tous la même chose; c'est une *carrière*, c'est un *port*, c'est la *mort*. Cette superfluité fait quelquefois languir une idée; une seule image la fortifierait. Une seule métaphore se présente naturellement à un esprit rempli de son objet; mais deux ou trois métaphores accumulées sentent le rhéteur. Que dirait-on d'un homme qui, en revenant dans sa patrie, dirait : *Je rentre dans mon nid, j'arrive au port à pleines voiles, je reviens à bride abattue?* C'est une règle de la vraie éloquence, qu'une seule métaphore convient à la passion.

V. 75. Cruel! car il est temps que ma douleur éclate....
Est-ce là ce beau feu? sont-ce là tes serments? etc.

Il me semble que ce couplet est tendre, animé, douloureux, naturel, et très à sa place.

V. 98. Hélas! — Que cet hélas a de peine à sortir!

Cet hélas est un peu familier, mais il est attendrissant, quoique le mot *sortir* ne soit pas noble.

V. 107. Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne

Je me souviens qu'autrefois l'acteur qui jouait Polyeucte avec des gants blancs et un grand chapeau, ôtait ses gants et son chapeau pour faire sa prière à Dieu. Je ne sais pas si ce ridicule subsiste encore.

V. 108. Elle a trop de vertu pour n'être pas chrétienne,

est un vers admirable. On a beau dire qu'un mahométan en dirait autant à Constantinople de sa femme si elle était chrétienne : *Elle a trop de vertu pour n'être pas musulmane;* c'est par cela même que cette idée est très-belle, parce qu'elle est dans la nature. C'est ce qu'Horace appelle *bene morata fabula.*

V. 129. Va, cruel, va mourir, tu ne m'aimas jamais.

Pauline doit-elle tant insister sur l'amour qu'elle exige d'un mari pour lequel elle n'a point d'amour?

Peut-être ce dépit ne sied qu'à une amante qu'on dédaigne, et non à une épouse dont le mari va être exécuté. Tout sentiment qui n'est pas à sa place sèche les larmes qu'une situation attendrissante faisait couler. Il ne s'agit pas ici que Pauline soit aimée, il s'agit qu'on ne tranche pas la tête à son mari. Cependant, comme les femmes veulent toujours être aimées, ce vers est dans la nature et il doit plaire.

SCÈNE IV.

V. 5. A ma seule prière il rend cette visite.
Je vous ai fait, seigneur, une incivilité.

Rendre visite et *incivilité* ne doivent jamais être employés dans la tragédie.

V. 8. Possesseur d'un trésor dont je n'étois pas digne,
Souffrez avant ma mort que je vous le résigne.

Cette étrange idée de prier Sévère de venir pour lui céder sa femme ne serait pas tolérable en toute autre occasion. On ne peut l'approuver que dans un chrétien qui n'aime que le martyre. Cette cession, d'ailleurs, lâche et ridicule, peut devenir héroïque par le motif. Le philosophe même peut être touché; car le philosophe sait que chacun doit parler suivant son caractère. Cependant on peut dire que cette cession n'a rien d'attendrissant, parce qu'elle n'a rien de nécessaire; que c'est une chose que Polyeucte peut également faire ou ne faire pas, qui n'est point fondée dans l'intrigue de la pièce, un hors-d'œuvre qui ne va point au cœur. Il semble qu'il cède sa femme pour avoir le plaisir de la céder. Mais cela produit de très-grandes beautés dans la scène suivante.

SCÈNE V.

V. 2. Je suis confus pour lui de son aveuglement.

Cette résignation de Polyeucte fait naître une des plus belles scènes qui soient au théâtre. C'est là surtout ce qui soutient cette tragédie.

Remarquez que si l'acte finissait par la proposition étrange de Polyeucte de laisser sa femme à son rival par testament, rien ne serait plus ridicule et plus froid; mais le grand art de relever cette espèce de bassesse par la scène entre Sévère et Pauline, est d'un génie plein de ressources.

V. 5. . . . . Mais quel cœur assez bas
Auroit pu vous connaître et ne vous chérir pas?

Assez bas, n'est pas le mot propre. *Assez* ne se rapporte à rien.

V. 9. Et comme si vos feux étoient un don fatal,
Il en fait un présent lui-même à son rival.

C'est dommage qu'*un présent de vos feux* gâte un peu ces vers excellents.

V. 19. On m'auroit mis en poudre, on m'auroit mis en cendre,
Avant que.... — Brisons là.

En poudre, *en cendre;* c'est une petite négligence qui n'affaiblit point les sublimes et pathétiques beautés de cette scène.

V. 20. .... Brisons là; je crains de trop entendre,
Et que cette chaleur qui sent vos premiers feux
Ne pousse quelque suite indigne de tous deux.

Une chaleur qui sent des premiers feux et qui pousse une suite, cela est mal écrit, d'accord; mais le sentiment l'emporte ici sur les termes, et le reste est d'une beauté dont il n'y eut jamais d'exemple. Les Grecs étaient des déclamateurs froids en comparaison de cet endroit de Corneille.

V. 31. Il n'est point aux enfers d'horreurs que je n'endure
Plutôt que de souiller une gloire si pure,
Que d'épouser un homme après son triste sort,
Qui de quelque façon soit cause de sa mort.

Par la construction, c'est le triste sort de cet homme qu'elle épouserait en secondes noces; et par le sens, c'est le triste sort de Polyeucte dont il s'agit.

V. 35. Et si vous me croyiez d'une âme si peu saine,
L'amour que j'eus pour vous tourneroit tout en haine.

Si peu saine, n'est pas le mot propre, il s'en faut beaucoup.

V. der. Pour vous priser encor, je le veux ignorer.

Il n'est point du tout naturel que Pauline sorte sans recevoir une réponse qu'elle attend avec tant d'empressement. Mais le dernier vers est si beau, et en même temps si adroit, qu'il fait tout pardonner.

SCÈNE VI.

V. 1. Qu'est-ce-ci, Fabian? quel nouveau coup de foudre
Tombe sur mon bonheur et le réduit en poudre!

Si on ôtait ce *qu'est-ce-ci* et ce *coup de foudre*, qui réduit un espoir en poudre, et les deux vers faibles qui suivent, et, si on commençait la scène par ces mots : *Quoi! toujours la fortune!* etc., elle en serait plus vive.

V. 45. Je te dirai bien plus, mais avec confidence :
La secte des chrétiens n'est pas ce que l'on pense, etc.

On sait assez que c'est là un des plus beaux endroits de la pièce; jamais on n'a mieux parlé de la tolérance. C'est la condamnation de tous les persécuteurs.

V. 69. Peut-être qu'après tout, ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sages politiques,

Pour contenir un peuple, ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir.

Ces quatre vers sont retranchés dans l'édition de 1664 et dans les suivantes.

V. 75. Jamais un adultère, un traître, un assassin;
Jamais d'ivrognerie, et jamais de larcin :
Ce n'est qu'amour entre eux, que charité sincère;
Chacun y chérit l'autre, et le secourt en frère.

Ces quatre vers, trop simples, ont aussi été retranchés.

V. 79. Ils font des vœux pour nous, qui les persécutons.

Remarquez ici que Racine, dans *Esther*[1], exprime la même chose en cinq vers :

Tandis que votre main, sur eux appesantie,
A leurs persécuteurs les livroit sans secours,
Ils conjuroient ce Dieu de veiller sur vos jours,
De rompre des méchants les trames criminelles,
De mettre votre trône à l'ombre de ses ailes.

Sévère, qui parle en homme d'État, ne dit qu'un mot, et ce mot est plein d'énergie. Esther, qui veut toucher Assuérus, étend davantage cette idée. Sévère ne fait qu'une réflexion; Esther fait une prière : ainsi l'un doit être concis, et l'autre déployer une éloquence attendrissante. Ce sont des beautés différentes, et toutes deux à leur place. On peut souvent faire de ces comparaisons; rien ne contribue davantage à épurer le goût

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 1. Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère?

Je ne doute pas que Corneille ait voulu faire contraster la bassesse de Félix avec la grandeur de Sévère. Les oppositions sont belles en peinture, en poésie, en éloquence. Homère a son Thersite, l'Arioste a son Brunel; il n'en est pas ainsi au théâtre. Les caractères lâches ne sont presque jamais tolérés : on ne veut pas voir ce qu'on méprise.

Non-seulement Félix est méprisable, mais il se trompe toujours dans ses raisonnements. Il prétend que Sévère méprise dans Pauline les restes de Polyeucte. Cependant Sévère aime passionnément *ces restes*. Il a beau dire que Sévère *tempête*, qu'il tranche du *généreux*, et qu'au fond c'est *un fourbe*, il devrait bien voir que Sévère n'a pas besoin de l'être. En général, tout ce qui n'est que politique est froid au théâtre; et la politique de Félix est aussi fausse que lâche. S'il croit que Sévère

1. Acte III, scène IV. (Éd.)

se soucie peu de Pauline, il ne doit pas croire qu'il veuille se venger. Pourquoi ne pas donner à Félix un grand zèle pour sa religion? cela ferait un bien meilleur contraste avec le zèle de Polyeucte pour la sienne.

V. 2. As-tu bien vu sa haine, et vois-tu ma misère?

Le mot de *misère*, qu'on emploie souvent, en vers, pour *malheur*, peut n'être pas convenable ici, parce qu'il peut être entendu de la misère, c'est-à dire de la bassesse des sentiments.

V. 5. Que tu discernes mal le cœur d'avec la mine!

est trop du ton de la comédie.

V. 7. Et, s'il l'aima jadis, il estime aujourd'hui
Les restes d'un rival trop indignes de lui;

expression toujours déshonnête et du discours familier.

V. 11. Tranchant du généreux, il croit m'épouvanter;
L'artifice est trop lourd pour ne pas l'éventer.
Je sais, des gens de cour, quelle est la politique;
J'en connais mieux que lui la plus fine pratique.

Tranchant du généreux.... l'artifice est trop lourd.... la plus fine pratique.... tout cela est bourgeois et comique.

V. 15. C'est en vain qu'il tempête....

Ce mot n'est que burlesque.

V. 19. Et, s'il avoit affaire à quelque maladroit,
Le piége est bien tendu : sans doute il le perdroit.

Toute cette tirade et ces expressions bourgeoises : *j'en ai tant vu de toutes les façons*, et *j'en ferais des leçons*, *au besoin*, et *s'il avait affaire à un maladroit*, sont absolument mauvaises. Il faut savoir avouer les fautes comme admirer les beautés.

V. 26. Pour subsister en cour, c'est la haute science.

Pour subsister en cour est une expression bourgeoise. *La haute science pour subsister en cour* n'est pas de faire couper le cou à son gendre avant de demander l'ordre de l'empereur. Il faut des raisons plus fortes. Le zèle de la religion suffisait et pouvait fournir des choses sublimes

ALBIN.

V. 33. Grâce, grâce! seigneur, que Pauline l'obtienne!

FÉLIX.

Celle de l'empereur ne suivroit pas la mienne.

Qui lui a dit que la grâce de l'empereur ne suivrait pas la sienne? Au contraire, il doit présumer que l'empereur trouvera fort bon qu'il

n'ait pas fait couper le cou à son gendre, et qu'il attende des ordres positifs.

V. 47. Je vois le peuple ému pour prendre son parti.

Cette raison ne paraît guère meilleure que les autres. Il est difficile, comme on l'a déjà remarqué, que le peuple, qui a eu tant d'horreur pour le fanatisme punissable de Polyeucte, se révolte sur-le-champ en sa faveur. Ce qu'il y a de triste, c'est que les défauts du rôle de Félix ne sont rachetés par aucune beauté; il parle presque toujours aussi bassement qu'il pense. On ne dit point *ému pour*, cela n'est pas français.

V. 53. Et Sévère, aussitôt, courant à sa vengeance,
M'iroit calomnier de quelque intelligence....

Calomnier de n'est pas français.

SCÈNE II.

V. 4. Je ne hais point la vie, et j'en aime l'usage,
Mais sans attachement qui sente l'esclavage.

L'esclavage n'est pas le mot propre, parce qu'on n'est pas esclave de la vie.

V. 10. Te suivre dans l'abîme où tu veux te jeter!

POLYEUCTE.

Mais plutôt dans la gloire où je m'en vais monter.

Ce dernier vers fait un mauvais effet, parce qu'il affaiblit le beau vers de la scène suivante : *Où le conduisez-vous? — A la mort. — A la gloire.* Voyez comme ces mots : *où je m'en vais monter* gâtent, énervent ce sentiment, comme ce qui est superflu est toujours mauvais.

V. 28. Mais ces secrets, pour vous, sont fâcheux à comprendre.

Ce mot *fâcheux* n'est pas le mot propre, c'est *difficile*.

V. 33. Pour lui seul, contre toi, j'ai feint d'être en colère.

Cet artifice est de *mauvaise grâce*, comme le dit très-bien Polyeucte.

Rotrou, dans son *Saint-Genest*, fait parler ainsi Marcel, qui veut persuader à Genest de ne pas renoncer à la religion de ses pères :

O ridicule erreur de vanter la puissance
D'un Dieu qui donne aux siens la mort pour récompense,
D'un imposteur, d'un fourbe et d'un crucifié!
Qui l'a mis dans le ciel? qui l'a déifié?
Un ramas d'ignorants et d'hommes inutiles,
De malheureux, la lie et l'opprobre des villes,

De femmes et d'enfants dont la crédulité
S'est forgé à plaisir une divinité;
De gens qui, dépourvus des biens de la fortune,
Trouvant dans leur malheur la lumière importune,
Sous le nom de chrétiens s'exposent au trépas,
Et méprisent des biens qu'ils ne possèdent pas.

On ne fit aucune difficulté de réciter ces vers convenables à un païen. Ses raisons sont aisément réfutées par Genest :

Si mépriser vos dieux c'est leur être rebelle,
Croyez qu'avec raison je leur suis infidèle....
Vous verrez si ces dieux de métal et de pierre
Seront puissants au ciel comme on les croit en terre.
Alors les sectateurs de ce crucifié
Vous diront si sans cause ils l'ont déifié, etc.

Une telle scène entre Polyeucte et Félix, écrite avec force, aurait certainement fait un très-grand effet.

V. 36. Portez à vos païens, portez à vos idoles
Le sucre empoisonné que sèment vos paroles.

Ce mot de *sucre* n'est admis que dans le discours très-familier.

V. 48. En vous ôtant un gendre, on vous en donne un autre
Dont la condition répond mieux à la vôtre.

La condition est du style de la comédie.

V. 51. Cesse de me tenir ce discours outrageux.

Outrageux n'est pas un mot usité; mais plusieurs auteurs s'en sont heureusement servis. Nous ne sommes pas assez riches pour devoir nous priver de ce que nous avons.

V. 64. Je voulois gagner temps pour ménager ta vie,
Après l'éloignement d'un flatteur de Décie.

Gagner temps, style de comédie; *flatteur de Décie*, ce n'est pas ainsi qu'il doit caractériser Sévère.

SCÈNE III.

V. 5. Parlez à votre époux. — Vivez avec Sévère.

On est un peu révolté que Polyeucte ne parle à sa femme que de l'amour qu'elle a pour Sévère. Cette répétition peut déplaire. Le christianisme n'ordonne point qu'on cède sa femme. Mais ici Polyeucte semble lui reprocher qu'elle en aime un autre.

V. 8. Il voit quelle douleur dans l'âme vous possède,
Et sait qu'un autre amour en est le seul remède.

Ces maximes d'amour sont ici un peu révoltantes. Il n'est pas conve-

nable que Polyeucte l'encourage à aimer un autre amant; et ce n'est pas à un homme uniquement occupé du bonheur du martyre, à dire qu'il n'y a qu'un autre amour qui puisse remédier à l'amour. Un martyr enthousiaste doit-il débiter ces fades maximes de comédie?

V. 10. Puisqu'un si grand mérite a pu vous enflammer,
Sa présence toujours a droit de vous charmer.

Un si grand mérite, style de comédie.

V. 13. Que t'ai-je fait, cruel, pour être ainsi traitée,
Et pour me reprocher, au mépris de ma foi,
Un amour si puissant que j'ai vaincu pour toi?

Elle l'a déjà dit bien souvent.

V. 17. Quels efforts à moi-même il a fallu me faire...

On dit bien *se faire des efforts*, mais non pas *faire des efforts à soi*; il faut : sur *soi*.

V. 18. Quels combats j'ai donnés pour te donner un cœur
Si justement acquis à son premier vainqueur!

Donnés pour te donner, répétition vicieuse.

V. 22. Apprends d'elle à forcer ton propre sentiment.

Le mot propre est *dompter*.

V. 28. Ne désespère pas une âme qui t'adore.

Comment Pauline peut-elle dire qu'elle adore Polyeucte? Elle lui donne *par devoir* et *par affection* tout ce que l'autre avait *par inclination*. Mais *l'adorer*, c'est trop; certainement elle ne l'adore pas.

V. 30. Vivez avec Sévère ou mourez avec moi.

Cette troisième apostrophe, cet empressement extrême de lui donner un mari ne paraissent pas naturels. Tout cela n'empêche pas que cette scène ne soit écoutée avec un grand plaisir. L'obstination de Polyeucte, sa résignation, son transport divin plaisent beaucoup. Ceux qui assistent au spectacle étant persuadés, pour la plupart, des vérités qui enflamment Polyeucte, sont saisis de son transport : ils ne sont pas fort attendris, mais ils s'intéressent à la situation.

V. 32. Mais de quoi que pour vous notre amour m'entretienne,
Je ne vous connois plus si vous n'êtes chrétienne.

De quoi que notre amour m'entretienne pour vous. Ce vers est un barbarisme. *Un amour qui entretient et qui entretient pour!* et *de quoi qu'il entretienne!* Il n'est pas permis de parler ainsi.

V. 37. Mais s'il est insensé, vous êtes raisonnable.

Ce vers est du style de la comédie.

V. 46. ....Elle changera par ce redoublement,
En injuste rigueur un juste châtiment.

Il est triste que *redoublement* ne puisse se dire en cette occasion; le sens est beau. Mais on n'a jamais appelé *redoublement* la mort d'un mari et d'une femme.

V. 52. Un cœur à l'autre uni jamais ne se retire.

Ces maximes générales conviennent peu à la douleur. C'est là parler de sentiments; ce n'est pas en avoir. Comment se peut-il que cette scène ne fasse jamais verser de larmes? N'est-ce point qu'on sent que Pauline n'agit que par devoir, et qu'elle s'efforce d'aimer un homme pour lequel elle n'a point d'amour? D'ailleurs elle parle ici de désunion après avoir parlé de *redoublement*, de mort qui les sépare.

V. 62. Peux-tu voir tant de pleurs d'un œil si détaché?

Le cœur peut être détaché, mais l'œil ne l'est pas.

V. 68. Que tout cet artifice est de mauvaise grâce!

est du style de la comédie.

V. 71. Après avoir tenté l'amour et son effort.

Cela n'est ni d'un français exact, ni d'un français agréable.

V. 74. Vous vous joignez ensemble! Ah! ruses de l'enfer!
Faut-il tant de fois vaincre avant que triompher?

Expression pardonnable au personnage qui parle, mais qui n'est pas d'un style noble. *Enfer* ne rime avec *triompher* qu'à l'aide d'une prononciation vicieuse; grande preuve que l'on ne doit rimer que pour les oreilles.

V. 76. Vos résolutions usent trop de remise;

phrase qui n'a point d'élégance. *User de remises*, expression prosaïque: *user* d'ailleurs suppose *usage;* une résolution n'a point d'usage.

V. 92. Je le ferois encor si j'avois à le faire.

Ce vers est dans *le Cid*[1], et est à sa place dans les deux pièces.

V. 96. Adore-les, ou meurs. — Je suis chrétien. — Impie,
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

Renonce à la vie n'enchérit point sur *mourir;* quand on répète la pensée, il faut fortifier l'expression.

V. 100. Où le conduisez-vous? — A la mort. — A la gloire.

Dialogue admirable et toujours applaudi.

1. Acte III, scène IV. (Éd.)

SCÈNE IV.

V. 7. **Vois-tu comme le sien des cœurs impénétrables ?**

Impénétrable n'est pas le mot propre; il signifie *caché*, *dissimulé*, *qu'on ne peut découvrir*, *qu'on ne peut pénétrer*, et ne peut jamais être mis à la place d'*inflexible*.

V. 18. **Répandant votre sang par votre propre main.**

FÉLIX.

Ainsi l'ont autrefois versé Brute et Manlie.

On est un peu surpris que cet homme se compare aux Brutus et aux Manlius, après avoir avoué les sentiments les plus lâches.

V. 21. Et quand nos vieux héros avoient du mauvais sang,
Ils eussent pour le perdre ouvert leur propre flanc.

C'est une vieille erreur qu'en se faisant saigner on se délivrait de son mauvais sang. Cette fausse métaphore a été souvent employée, et on la retrouve dans la tragédie de *Don Carlos*, sous le nom d'Andronic :

Quand j'ai de mauvais sang je me le fais tirer [1].

On a dit que Philippe II fit cette abominable plaisanterie à son fils en le condamnant.

V. 25. Quand vous verrez Pauline, et que son désespoir
Par ses pleurs et ses cris saura vous émouvoir.

Remarquez que nous employons souvent ce mot *savoir* en poésie assez mal à propos : *J'ai su le satisfaire*, pour *je l'ai satisfait*; *j'ai su lui plaire*, au lieu de *je lui ai plu*. Il ne faut employer ce mot que quand il marque quelque dessein.

V. 31. Romps ce que ses douleurs y donneroient d'obstacle;
Tire-la, si tu peux, de ce triste spectacle.

Romps, *tire-la*, mauvaises expressions. *Des douleurs qui donnent obstacle*, est un barbarisme; et *ce qu'ils donneraient d'obstacle*, est un barbarisme encore plus grand.

SCÈNE V.

V. 2. **Cette seconde hostie est digne de ta rage.**

Ce mot *hostie* signifiait alors *victime*.

V. 5. **Ta barbarie en elle a les mêmes matières.**

Ce vers est trop négligé, et n'est pas français. *Une barbarie qui a des matières* et *matières en elle*, cela est un peu barbare.

1. Je n'ai pas trouvé ce vers dans l'*Andronic* de Campistron. (*Note de M. Beuchot.*)

V. 7. Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a dessillé les yeux, et me les vient d'ouvrir;

pléonasme.

V. 13. Redoute l'empereur, appréhende Sévère.

D'où sait-elle que Félix a sacrifié Polyeucte à la crainte qu'il a de Sévère? est-ce une révélation?

V. 25. Le faut-il dire encor? Félix, je suis chrétienne.

Ce miracle soudain a révolté beaucoup de gens : *Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi*[1]. Mais le parterre aimera longtemps ce prodige; il est la récompense de la vertu de Pauline; et s'il n'est pas dans l'histoire, il convient parfaitement au théâtre dans une tragédie chrétienne.

V. 27. Le coup à l'un et l'autre en sera précieux,
Puisqu'il t'assure en terre en m'élevant aux cieux.

T'assure en terre, n'est pas français. Il veut dire *affermit ton pouvoir sur la terre*.

SCÈNE DERNIÈRE.

La pièce semble finie quand Polyeucte est mort. Autrefois, quand les acteurs représentaient les Romains avec le chapeau et une cravate, Sévère arrivait le chapeau sur la tête, et Félix l'écoutait chapeau bas; ce qui faisait un effet ridicule.

V. 2. Esclave ambitieux d'une peur chimérique,
Polyeucte est donc mort? et par vos cruautés
Vous pensez conserver vos tristes dignités?

D'où sait-il que Félix a immolé son gendre à la peur méprisable qu'il avait de Sévère? Ce Sévère ne pouvait le savoir, à moins que Polyeucte, par un second miracle, ne le lui eût révélé. Le reste est fort juste et fort beau; il doit être irrité que Félix n'ait pas déféré à sa noble prière.

V. 24. Je cède à des transports que je ne connois pas.

Ce nouveau miracle n'est pas si bien reçu du parterre que les deux autres; il ne faut pas surtout prodiguer coup sur coup les prodiges de même espèce. Quand on pardonnerait la conversion incroyable de ce lâche Félix, on n'en serait pas touché, parce qu'on ne s'intéresse pas à lui comme à Pauline, et qu'il est même odieux.

V. 25. Et par un mouvement que je ne puis entendre,
De ma fureur je passe au zèle de mon gendre.

Comprendre semblerait plus juste qu'*entendre*.

V. 29. Son amour épandu sur toute la famille,
Tire après lui le père aussi bien que la fille.

1. Horace, *Art. poét.*, v. 188. (Éd.)

Tirer après soi, est devenu bas avec le temps.

V. 42. De pareils changements ne vont point sans miracle.

Des changements ne *vont* point. On mène une vie innocente, et non pas *avec innocence*. Mais *J'approuve que chacun ait ses dieux*, et *servez votre monarque*, reçoivent toujours des applaudissements. La manière dont le fameux Baron récitait ces vers, en appuyant sur *servez votre monarque*, était reçue avec transport. Plusieurs n'approuvent pas que Sévère dise à Félix : *Gardez votre pouvoir*, *reprenez-en la marque*, parce que ce n'est pas lui qui donne les gouvernements et que Félix n'a pas quitté le sien; il n'appartient qu'à l'empereur de parler ainsi.

V. 45. Ils mènent une vie avec tant d'innocence,
Que le ciel leur en doit quelque reconnoissance.

Style trop familier; et d'ailleurs cela n'est pas français, comme on l'a déjà dit.

V. 47. Se relever plus forts, plus ils sont abattus,
N'est pas aussi l'effet des communes vertus.

Se relever n'est pas l'effet ; cela n'est pas exact, mais c'est une licence que je crois permise.

V. 52. J'approuve cependant que chacun ait ses dieux.

Ce vers est toujours très-bien reçu du parterre. C'est la voix de la nature.

V. 53. Qu'il les serve à sa mode,

est du style comique; *à son choix* eût peut-être été mieux placé.

V. 56. Je n'en veux pas sur vous faire un persécuteur.

Il y avait auparavant *en vous ;* cela paraissait un contre-sens; il semblait que ce fût Félix chrétien qui pût être persécuteur. Corneille corrigea *sur vous*, mais c'est une faute de langage : on persécute un homme, et non *sur* un homme.

V. 65. Nous autres, bénissons notre heureuse aventure.

Notre heureuse aventure, immédiatement après avoir coupé le cou à son gendre, fait un peu rire; et *nous autres*, y contribue.

L'extrême beauté du rôle de Sévère, la situation piquante de Pauline, sa scène admirable avec Sévère, au quatrième acte, assurent à cette pièce un succès éternel. Non-seulement elle enseigne la vertu la plus pure, mais la dévotion et la perfection du christianisme. *Polyeucte* et *Athalie* sont la condamnation éternelle de ceux qui, par une jalousie secrète, voudraient proscrire un art sublime dont les beautés n'effacent que trop leurs ouvrages. Ils sentent combien cet art est au-dessus du leur; ne pouvant y atteindre, ils le veulent proscrire et, par une injustice aussi absurde que barbare, ils confondent Tabarin et Guillot Gorju avec saint Polyeucte et le grand prêtre Joad.

Dacier, dans ses Remarques sur la *Poétique d'Aristote*, prétend que Polyeucte n'est pas propre au théâtre, parce que ce personnage n'excite ni la pitié, ni la crainte; il attribue tout le succès à Sévère et à Pauline. Cette opinion est assez générale; mais il faut avouer aussi qu'il y a de très-beaux traits dans le rôle de Polyeucte, et qu'il a fallu un très-grand génie pour manier un sujet si difficile.

REMARQUES SUR POMPÉE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1644[1].

REMERCIMENT DE P. CORNEILLE

A M. LE CARDINAL MAZARIN.

V. 1. Non, tu n'es point ingrate, ô maîtresse du monde!
Qui de ce grand pouvoir sur la terre et sur l'onde,
Malgré l'effort des temps, retiens sur nos autels
Le souverain empire et des droits immortels.

Sur la terre et sur l'onde, est devenu, comme on l'a déjà remarqué, un lieu commun qu'il n'est plus permis d'employer.

V. 5. Si de tes vieux hérôs j'aime encor la mémoire,
Tu relèves mon nom sur l'aile de leur gloire.

On dirait bien, *sur l'aile de la Gloire*, parce que la gloire est personnifiée; mais *leur gloire* ne peut l'être.

V. 9. C'est toi, grand cardinal, homme au-dessus de l'homme.

Homme au-dessus de l'homme, est bien fort pour le cardinal Mazarin. Que dirait-on de plus des Antonins?

V. 19. Et c'est je ne sais quoi d'abaissement secret,
Où quiconque a du cœur ne consent qu'à regret,

n'est pas français.

V. 29. Ainsi le grand Auguste autrefois dans ta ville
Aimoit à prévenir l'attente de Virgile.

Il est triste que Corneille ait comparé Mazarin et Montauron à Auguste.

V. 37. Quand j'ai peint un Horace, un Auguste, un Pompée,
Assez heureusement ma muse s'est trompée,

1. Représentée en 1641, imprimée en 1644. (Éd.)

Puisque, sans le savoir, avecque leur portrait,
Elle tiroit du tien un admirable trait.

Il est encore plus triste qu'il *tire un admirable trait* du portrait du cardinal Mazarin, en peignant Horace, César et Pompée.

V. 44. Les Scipions vainqueurs, et les Catons mourants,
Les Pauls, les Fabiens; alors de tous ensemble,
On en verra sortir un tout qui te ressemble.

Les Scipions achèvent cette étonnante flatterie.

Boileau avait en vue ces fausses louanges prodiguées à un ministre, quand il dit à M. de Seignelai[1] :

Si pour faire sa cour à ton illustre père,
Seignelai, quelque auteur d'un faux zèle emporté,
Au lieu de peindre en lui la noble activité,
La solide vertu, la vaste intelligence,
Le zèle pour son roi, l'ardeur, la vigilance,
La constante équité, l'amour pour les beaux-arts,
Lui donnoit des vertus d'Alexandre ou de Mars;
Et pouvant justement l'égaler à Mécène,
Le comparoit au fils de Pélée ou d'Alcmène :
Ses yeux, d'un tel discours foiblement éblouis,
Bientôt dans ce tableau reconnoîtroient Louis.

Horace avait dit la même chose dans sa seizième Épître du premier livre :

Si quis bella tibi terra pugnata marique, etc.

V. 65. Mais ne te lasse point d'illuminer mon âme,
Ni de prêter ta vie à conduire ma flamme.

On ne prête point une vie à conduire une flamme. Il veut dire, *ne cesse d'échauffer mon génie par tes illustres actions.*

V. 69. Délasse en mes écrits ta noble inquiétude.

On se délasse de ses travaux par des écrits agréables; on ne délasse point une inquiétude.

Ajoutons à ces remarques, qu'on peut trop flatter un cardinal, et faire des tragédies pleines de sublime.

1. Epître IX, vers 24. (Éd.)

POMPÉE,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

Que devant Troie en flamme Hécube désolée
Ne vienne point pousser une plainte ampoulée,
Ni sans raison décrire en quels affreux pays
Par sept bouches l'Euxin reçoit le Tanaïs.

BOILEAU, *Art poétique*, III, 135-38.

A plus forte raison, un roi d'Égypte qui n'a point vu Pharsale, et à qui cette guerre est étrangère, ne doit point dire que les dieux étaient étonnés en se partageant, qu'ils n'osaient juger, et que la bataille a jugé pour eux. Dès qu'on reconnaît des dieux, on doit convenir qu'ils ont jugé par la bataille même. *Ces champs empestés, ces montagnes de morts qui se vengent, ces débordements de parricides, ces troncs pourris*, étaient notés par Boileau comme un exemple d'enflure et de déclamation. Il fallait dire simplement :

Le destin se déclare ; et le droit de l'épée,
Justifiant César, a condamné Pompée.

C'était parler en roi. Les vers ampoulés ne conviennent pas dans un conseil d'État. Il n'y a donc qu'à retrancher des vers sonores et inutiles, pour que la pièce commence noblement; car l'ampoulé n'est pas plus noble que convenable.

V. 14. Justifiant César, et condamnant Pompée, etc.

Il y avait dans la première édition :

Justifie César et condamne Pompée.

On ne trouve guère, dans toutes les pièces de Corneille, que cette seule faute contre les règles de notre versification.

V. 23. Sa déroute orgueilleuse en cherche aux mêmes lieux
Où contre les Titans en trouvèrent les dieux.

Une déroute orgueilleuse qui cherche un asile, ne présente ni une idée vraie, ni une idée nette. *Où les dieux en trouvèrent contre les Titans*, est une idée qui pourrait être admise dans une ode, où le

poëte se livre à l'enthousiasme; mais dans un conseil, on parle sérieusement. De plus, Pompée serait ici le dieu, et César le titan; et si une comparaison poétique était une raison, c'en serait une en faveur de Pompée.

V. 25. Il croit que ce climat, en dépit de la guerre....
Pourra prêter l'épaule au monde chancelant,

est dans ce même genre de déclamation ampoulée. Lucain lui-même n'est pas tombé dans ce défaut. Observez que, dans cette déclamation, *prêter l'épaule*, est du genre familier. Enfin un climat qui *prête l'épaule* forme une image trop incohérente. Comment l'auteur de *Cinna* put-il se livrer à un pareil phébus? C'est qu'il y eut de mauvais critiques, qui ne trouvèrent pas les beaux vers de *Cinna* assez relevés; c'est que de son temps on n'avait ni connaissance, ni goût : cela est si vrai, que Boileau fut le premier qui fit connaître combien ce commencement est défectueux.

V. 30. Il veut que notre Égypte, en miracles féconde,
Serve à sa liberté de sépulcre ou d'appui.

Appui n'est pas l'opposé de *sépulcre;* mais c'est une très-légère faute.

V. 45. ....Nous aurons la gloire
D'achever de César ou troubler la victoire.

On peut dire également ici *de troubler* ou *troubler*, parce que le *de* répété est désagréable. Mais troubler n'est pas le mot propre; une *victoire troublée* n'a pas un sens assez déterminé, assez clair.

V. 47. Et jamais potentat n'a vu sous le soleil
Matière plus illustre agiter son conseil.

Dans les éditions subséquentes, il y a :

Et je puis dire enfin que jamais potentat
N'eut à délibérer d'un si grand coup d'État.

L'usage veut aujourd'hui que *délibérer* soit suivi de *sur*; mais le *de* est aussi permis. On délibéra du sort de Jacques II dans le conseil du prince d'Orange. Mais je crois que la règle est de pouvoir employer le *de* quand on spécifie les intérêts dont on parle. On délibère aujourd'hui *de* la nécessité, ou *sur* la nécessité d'envoyer des secours en Allemagne; on délibère *sur* de grands intérêts, *sur* des points importants.

V. 49. Sire, quand par le fer les choses sont vidées,
La justice et le droit sont de vaines idées.

Les choses vidées, n'est pas du style noble : de plus, on vide un procès, une querelle; on ne vide pas une chose.

V. 51. Et qui veut être juste en de telles saisons,
Balance le pouvoir et non pas les raisons.
Voyez donc votre force, etc.

En de telles saisons, est pour la rime. *Balance le pouvoir et non pas les raisons;* il veut dire, *examine ce qu'il peut et non pas ce qu'il doit :* mais il ne l'exprime pas. On ne balance point le pouvoir; cette expression est impropre et obscure, et c'est précisément les raisons politiques qu'on balance. Le dernier vers est imité de Lucain :

Metiri sua regna decet, viresque fateri[1].

V. 55. César n'est pas le seul qu'il fuie en cet état;
Il fuit et le reproche et les yeux du sénat,
Dont plus de la moitié piteusement étale
Une indigne curée aux vautours de Pharsale.

Nec soceri tantum arma fugit : fugit ora senatus,
Cujus Thessalicas saturat pars magna volucres;
Et metuit gentes quas uno in sanguine mixtas
Deseruit, regesque timet quorum omnia mersit.

Piteusement, *curée*, expressions basses en poésie.

V. 59. Il fuit Rome perdue; il fuit tous les Romains
A qui par sa défaite il met les fers aux mains.

Perdue, n'est pas le mot propre; on ne fuit pas ce qu'on a perdu.

V. 65. Auteur des maux de tous, il est à tous en butte,
Et fuit le monde entier écrasé sous sa chute.

Comment peut-on fuir l'univers écrasé? Comment et où fuir, quand on est écrasé avec cet univers? Cette métaphore n'est pas plus juste qu'un *climat qui prête l'épaule*.

V. 70. Soutiendrez-vous un faix sous qui Rome succombe?

Tu, Ptolemæe, potes Magni fulcire ruinam
Sub qua Roma jacet?

V. 71. Sous qui tout l'univers se trouve foudroyé.

Un faix sous qui l'on se trouve foudroyé, est encore une de ces figures fausses, une de ces images incohérentes qu'on ne peut admettre. Un faix ne foudroie pas.

V. 73. Quand on veut soutenir ceux que le sort accable,
A force d'être juste on est souvent coupable.

Jus et fas multos faciunt, Ptolemæe, nocentes.

V. 75. Et la fidélité qu'on garde imprudemment,
Après un peu d'éclat traîne un long châtiment....

Dat pœnas laudata fides, quum sustinet, inquit,
Quos fortuna premit.

1. Lucain, *Phars.*, VIII, 527. (Éd.)

V. 77. Trouve un noble revers, dont les coups invincibles,
Pour être glorieux, ne sont pas moins sensibles.

Ces termes ne paraîtront pas justes à ceux qui exigent la pureté du langage et la justesse des figures. En effet, un coup n'est pas *invincible*, parce qu'un coup ne combat pas.

V. 80. Rangez-vous du parti des destins et des dieux.

..................Fatis accede, diisque.

V. 81. Et sans les accuser d'injustice et d'outrage....

Accuse-t-on les destins d'outrage?

V. 82. Puisqu'ils font les heureux, adorez leur ouvrage....
Et pour leur obéir perdez le malheureux.

Et cole felices; miseros fuge.

V. 85. Pressé de toutes parts des colères célestes....

Colère, substantif, n'admet point le pluriel.

V. 86. Il en vient dessus vous faire fondre les restes.

Dessus vous, est une faute contre la langue, et *faire fondre*, en est une contre l'harmonie : et quelle expression que les *restes des colères!*

V. 87. Et sa tête qu'à peine il a pu dérober,
Toute prête de choir, cherche avec qui tomber.

Postquam nulla manet rerum fiducia, quærit
Cum qua gente cadat.

V. 89. Sa retraite chez vous en effet n'est qu'un crime....

La retraite de Pompée peut-elle être représentée comme un crime et comme un effet de sa haine contre Ptolémée? Est-ce ainsi que s'exprime un ministre d'État? n'est-ce point aller au delà du but? Tout le reste de ce morceau est d'une beauté achevée; et plus le fond du discours est naturel et vrai, plus les exagérations emphatiques sont déplacées.

V. 90. Elle marque sa haine et non pas son estime.

Cette exagération d'un ministre d'État est trop évidemment fausse. Est-ce une preuve de haine que de demander un asile?

V. 91. Il ne vient que vous perdre en venant prendre port.

Venant prendre port, expression trop triviale pour la tragédie.

V. 93. Il devoit mieux remplir nos vœux et notre attente.

..................Votis tua fovimus arma.

V. 95. Il n'eût ici trouvé que joie et que festins.

On pourrait encore dire que *joie et festins* ne sont pas l'expression

convenable dans la bouche d'un ministre d'État. C'est ainsi qu'on parlerait de la réception d'une bourgeoise.

V. 97. J'en veux à sa disgrâce et non à sa personne.
J'exécute à regret ce que le ciel ordonne, etc.

Hoc ferrum, quod fata jubent proferre, paravi,
Non tibi, sed victo. Feriam tua viscera, Magne;
Malueram soceri.

V. 101. Vous ne pouvez enfin qu'aux dépens de sa tête
Mettre à l'abri la vôtre et parer la tempête.

On ne pare point une tempête.

V. 105. Le choix des actions ou mauvaises ou bonnes
Ne fait qu'anéantir la force des couronnes.

Sceptrorum vis tota perit, si pendere justa
Incipit.

Ces deux vers obscurs et entortillés affaiblissent cette tirade. C'est d'ailleurs trop retourner, trop répéter la même chose.

V. 107. Le droit des rois consiste à ne rien épargner;
La timide équité détruit l'art de régner.

Cette maxime horrible n'est point du tout convenable ici; il ne s'agit point du droit des rois contre d'autres rois, ni avec leurs sujets; il ne s'agit que de mériter la faveur de César. Ptolémée est lui-même une espèce de sujet, un vassal, à qui on propose de flatter son maître par une action infame. Ainsi la dernière partie du discours de Photin pèche contre la raison autant que contre la morale.

V. 109. Quand on craint d'être injuste, on a toujours à craindre.

. . . . Semper metuet, quem sæva pudebunt.

V. 110. Et qui veut tout pouvoir doit oser tout enfreindre,
Fuir comme un déshonneur la vertu qui le perd,
Et voler sans scrupule au crime qui le sert.

C'est ce qu'on a dit quelquefois des ministres : mais ils ne parlent jamais ainsi. Un homme qui veut faire passer son avis, ne lui donne point de si abominables couleurs. La Saint-Barthélemy même ne fut point présentée dans le conseil de Charles IX comme un crime, mais comme une sévérité nécessaire. La tragédie est une imitation des mœurs, et non pas une amplification de rhétorique.

Cette faute de Corneille a perdu plusieurs auteurs. Leurs personnages débitent, avec un enthousiasme de poëte, des maximes atroces, et de fades lieux communs d'horreurs insipides, qui séduisent quelquefois le parterre dans un roman barbarement dialogué. On a récité sur le théâtre ces vers :

Chacun a ses vertus ainsi qu'il a ses dieux[1].
Le sceptre absout toujours la main la plus coupable.
Le crime n'est forfait que pour les malheureux.
Telle est donc de ces lieux l'influence cruelle[2]
Que jusqu'à la vertu s'y rendra criminelle.
Oui, lorsque de ses soins la justice est l'objet[3],
Elle y doit emprunter le secours du forfait....
Vertu! c'est à ce prix qu'on te doit dédaigner[4].

Voilà des sentences dignes de la Grève, dont plusieurs de nos pièces ont été remplies : voilà les vers barbares dignes de ces maximes qui ont retenti sur nos théâtres. Nous avons vu une mère amoureuse de son fils qui disait hardiment :

Dieux, qui m'abandonnez à ces honteux transports,
N'en attendez, cruels, ni douleurs, ni remords.
Je ne tiens mon amour que de votre colère;
Mais pour vous en punir mon cœur veut s'y complaire[5].

Les dieux qui n'*attendent pas les douleurs* de cette vieille, et qui sont punis par la *complaisance* de la vieille dans son inceste, doivent être bien étonnés; et les gens de goût doivent l'être bien davantage de la vogue qu'ont eue pendant quelque temps ces infamies absurdes, écrites en gaulois.

Nous avons entendu dans *Catilina*[6] des vers encore plus révoltants et plus ridicules :

Qu'il soit cru fourbe, ingrat, parjure, impitoyable,
Il sera toujours grand s'il est impénétrable.
Tel on déteste avant que l'on adore après.

Ce n'est que depuis quelque temps que le parterre a senti l'horreur et le ridicule de ces maximes. Narcisse, dans *Britannicus*, ne dit point à Néron : « Commettez un crime, c'est à vous qu'il appartient d'en faire. » Il ne débite aucune de ces maximes d'un vain déclamateur.

V. 124. Qui n'est point au vaincu ne craint point le vainqueur.

Quidquid non fuerit Magni, dum bella geruntur,
Nec victoris erit.

V. 126. Vous pouvez adorer César, si l'on l'adore.

Il faut éviter ces syllabes désagréables de *l'on l'a*.

V. 127. Mais quoique vos encens le traitent d'immortel,
Cette grande victime est trop pour son autel.

Encens ne souffre point le pluriel. On offre de l'encens aux immortels, mais l'encens ne traite point d'immortel.

1. Crébillon, *Xerxès*, IV, 2. (Éd.) — 2. *Id. Sémiramis*, III. (Éd.)
3. *Id. ibid.*, III, III. (Éd.) — 4. *Id. Xerxès*, IV, III. (Éd.)
5. *Id. Sémiramis*, V, I. (Éd.) — 6. Acte I, scène I. (Éd.)

On peut observer ici qu'en aucune langue les métaux, les minéraux, les aromates, n'ont jamais de pluriel. Ainsi, chez toutes les nations, on offre de l'or, de l'encens, de la myrrhe, et non des *ors*, des *encens*, des *myrrhes*.

V. 132. En usant de la sorte on ne vous peut blâmer,

n'est ni français ni noble. On dit dans le langage familier, *en user de la sorte*, mais non pas *user de la sorte*.

V. 137. Quoi que doive un monarque, et dût-il sa couronne,
Il doit à ses sujets encor plus qu'à personne.
Il cesse de devoir quand la dette est d'un rang
A ne point l'acquitter qu'aux dépens de leur sang.

Une dette est trop forte, trop grande, elle n'est pas *d'un rang à ne point l'acquitter qu'aux;* ce *point* est de trop, jamais on ne l'emploie que dans le sens absolu : *Je n'irai point*, je *n'irai qu'à cette condition*.

V. 145. Il le servit enfin, mais ce fut de la langue.
La bourse de César fit plus que sa harangue.

La langue, *la bourse*, sont des expressions trop familières. Voyez comme il est difficile de dire noblement les petites choses, et comme il est aisé de traiter les autres avec emphase. Le grand art des vers consiste à n'être jamais ni ampoulé, ni bas.

V. 147. . . . . Pompée et ses discours,
Pour rentrer en Égypte, étoient un froid secours.

Un secours n'est ni chaud ni froid. Le mot propre est souvent difficile à rencontrer; et quand il est trouvé, la gêne du vers et de la rime empêche qu'on ne l'emploie.

V. 152. Comme il parla pour vous, vous parlerez pour lui.
Ainsi vous le pouvez et devez reconnoître.

On reconnaît un bienfait, mais non pas la personne. *Je vous reconnais*, n'est pas français, et ne forme point de sens, à moins qu'il ne signifie au propre : *Je ne vous remettais pas, et je vous reconnais;* ou bien *je reconnais là votre caractère*.

V. 161. Sire, je suis Romain, etc.

Le raisonnement de Septime est encore plus fort que celui d'Achillas. Cette scène est au fond parfaitement traitée, et à quelques fautes près (qu'on est toujours obligé de remarquer pour l'utilité des jeunes gens et des étrangers), elle est très-forte de raisonnement.

V. 169. . . . . C'est lui laisser, et sur mer et sur terre,
La suite d'une longue et difficile guerre.

Il faut éviter autant qu'on peut ces hémistiches trop communs, *et sur mer et sur terre*, qui ne sont que pour la rime, et qui font tout languir; *laisser la suite d'une guerre*, n'est pas français.

V. 173. Le livrer à César n'est que la même chose;

expression trop familière et trop triviale : de plus, livrer Pompée à César, n'est pas la même chose que le renvoyer. Il y a une différence immense entre laisser un homme en liberté, et le mettre dans les mains de son ennemi.

V. 180. Aussi bien qu'à Pompée il vous voudra du mal.

Il vous voudra du mal, est une expression de comédie.

V. 181. Il faut le délivrer du péril et du crime,
Assurer sa puissance et sauver son estime.

Sauver son estime, ne forme aucun sens. Veut-il dire que Ptolémée conservera l'estime qu'on a pour César, ou l'estime que César a pour Ptolémée, ou l'estime que César fait de lui-même? dans les trois cas, *sauver l'estime*, est trop impropre. *J'évite d'être long, et je deviens obscur*[1].

V. 189. N'examinons donc plus la justice des causes,
Et cédons au torrent qui roule toutes choses.

Des causes, est un terme de barreau. *Toutes choses*, est trop prosaïque, quoique dans les délibérations la poésie tragique ne doive point s'élever au-dessus de la prose soutenue; et d'ailleurs *toutes choses* et *la même chose*, dans une page, est d'un style trop négligé. On ne peut trop répéter qu'on est dans l'obligation de remarquer ces fautes, de peur que les jeunes gens, qui n'auraient pas la même excuse que Corneille, n'imitent des défauts qu'on devait lui pardonner, mais qu'on ne pardonne plus aujourd'hui.

V. 195. Abattons sa superbe avec sa liberté.

La superbe ne se dit plus dans la poésie noble; il est aisé d'y substituer *orgueil*. On n'abat point la liberté, on la détruit; rien n'est beau sans le mot propre.

Ces remarques ne portent point sur l'essentiel de la pièce; mais il faut avertir de tout les lecteurs qui veulent s'instruire, et ceux qui nous font l'honneur d'apprendre notre langue.

V. 205. Allez donc, Achillas, allez avec Septime
Nous immortaliser par cet illustre crime.

Cette pensée est trop emphatique. Ptolémée peut-il dire qu'il s'immortalisera par un assassinat? cette illusion qu'il se fait est-elle bien dans la nature? les raisons qu'il en apporte sont-elles de vraies raisons? les nations seront-elles moins esclaves pour être esclaves du maître de Rome? S'exprimer ainsi, c'est substituer une amplification de rhétorique à la solidité d'un conseil d'État. Quel est le souverain qui dirait : « Allons nous immortaliser par un illustre crime? » La tragédie doit être

1. Boileau, *Art poét.*, I, 66. (Éd.)

l'imitation embellie de la nature. Ces défauts dans le détail n'empêchent pas que le fond de cette première scène ne soit une des plus belles expositions qu'on ait vues sur aucun théâtre; les anciens n'ont rien qui en approche; elle est auguste, intéressante, importante; elle entre tout d'un coup en action; les autres expositions ne font qu'instruire du sujet de la pièce, celle-ci en est le nœud : placez-la dans quelque acte que vous vouliez, elle sera toujours attachante. C'est la seule qui soit dans ce goût.

SCÈNE II.

V. 2. **De l'abord de Pompée elle espère autre issue.**

Autre issue, ne se dit que dans le style comique. Il faut, dans le style noble, *une autre issue*. On ne supprime les articles et les pronoms que dans ce familier qui approche du style marotique : Sentir joie, faire mauvaise fin, etc. Observez encore qu'*issue* n'est pas le mot propre. Un abord n'a point d'*issue*. Il faut toujours ou le mot propre, ou une métaphore noble.

V. 5. Elle se croit déjà souveraine maîtresse
D'un sceptre partagé que sa bonté lui laisse.

On ne sait, par la construction, à quoi se rapporte *sa bonté*.

V. 8. **De mon trône en son âme elle prend la moitié.**

Ce mot *prend* n'est pas assez noble.

V. 9. Où de son vain orgueil les cendres rallumées
Poussent déjà dans l'air de nouvelles fumées.

Jamais un orgueil n'eut de cendres. Ces fumées poussées par les cendres de l'orgueil ne sont guère plus admissibles. Tout ce qui n'est pas naturel doit être banni de la poésie et de la prose.

V. 13. Sans doute il jugeroit de la sœur et du frère
Suivant le testament du feu roi votre père,
Son hôte et son ami, qui l'en daigna saisir.

Le feu roi votre père, est trop prosaïque, et il y a un enjambement que les règles de notre poésie ne souffrent point dans le style sérieux des vers alexandrins. *Qui l'en daigna saisir*, est un terme de chicane. Ma partie est saisie de ce testament. On a saisi ma partie de ces pièces.

V. 16. Jugez, après cela, de votre déplaisir.

Ce vers n'a pas un sens clair. Est-ce du déplaisir qu'a eu Ptolémée? On ne peut dire à un homme : « Jugez de la peine, que vous avez eue. » Est-ce du déplaisir qu'il aura? il fallait donc l'exprimer, et dire : « Jugez de votre déplaisir si Pompée venait mettre Cléopatre sur le trône. » De plus, cette raison de Photin peut être alléguée contre César bien plus que contre Pompée.

V. 20. Car c'est ne régner pas qu'être deux à régner.

C'est exprimer bassement ce qui demande de l'élévation.

SCÈNE III.

V. 3. Je lui viens d'envoyer Achillas et Septime.
— Quoi! Septime à Pompée! à Pompée Achillas!

Ce vers en dit plus que vingt n'en pourraient dire. La simple exposition des choses est quelquefois plus énergique que les plus grands mouvements de l'éloquence. Voilà le véritable dialogue de la tragédie : il est simple, mais plein de force; il fait penser plus qu'il ne dit. Corneille est le premier qui ait eu l'idée de cette vraie beauté; mais elle est très-difficile à saisir, et il ne l'a pas toujours employée.

V. 13. Il est toujours Pompée, et vous a couronné.
— Il n'en est plus que l'ombre, et couronna mon père,
Dont l'ombre et non pas moi lui doit ce qu'il espère.

Il n'en est plus que l'ombre; donc c'est à l'*ombre* de mon père à le payer. Quel raisonnement! et quel mauvais jeu de mots!

V. 23. Mais songez qu'au port même il peut faire naufrage.

Ptolémée ne commet-il pas ici une indiscrétion, en faisant entendre à sa sœur, dont il se défie, qu'il va faire assassiner Pompée? ne doit-il pas craindre qu'elle ne l'en avertisse? Je ne crois pas qu'il soit permis de mettre sur la scène tragique un prince imprudent et indiscret, à moins d'une grande passion qui excuse tout. L'imprudence et l'indiscrétion peuvent être jouées à la comédie; mais sur le théâtre tragique, il ne faut peindre que des défauts nobles. Britannicus brave Néron avec la hauteur imprudente d'un jeune prince passionné; mais il ne dit pas son secret à Néron imprudemment.

V. 36. Après tout, c'est ma sœur, oyez sans repartir.

Oyez ne se dit plus. L'usage fait tout.

V. 40. Cette haute vertu dont le ciel et le sang
Enflent toujours les cœurs de ceux de notre rang.

Le ciel et le sang qui enflent le cœur de vertu, n'est pas une expression convenable. Le mot *enfler* est fait pour l'orgueil. On pourrait encore dire, *enfler d'une vaine espérance.*

V. 46. Confessez-le, ma sœur, vous sauriez vous en taire,
N'étoit le testament du feu roi notre père.

N'était, est une expression du style le plus familier, et prise encore du barreau. *Le feu roi notre père*, deux fois répété, n'est pas d'un style assez châtié. Ces façons de parler ne sont plus permises. La poésie ne doit pas être enflée, mais elle ne doit pas être trop familière; c'est une observation qu'on est obligé de faire souvent. C'est un défaut trop

grand dans cette pièce que ce mélange continuel d'enflure et de familiarité.

V. 57. Il fut jusques à Rome implorer le sénat.

Il fut implorer; c'était une licence qu'on prenait autrefois. Il y a même encore plusieurs personnes qui disent, je fus le voir, je fus lui parler; mais c'est une faute, par la raison qu'on *va* parler, qu'on *va* voir; on n'*est* point parler, on n'*est* point voir. Il faut donc dire, *j'allai le voir, j'allai lui parler, il alla l'implorer.* Ceux qui tombent dans cette faute ne diraient pas je *fus* lui remontrer, je *fus* lui faire apercevoir.

V. 58. Il nous mena tous deux pour toucher son courage.

Quand on parle du courage de César, on entend toujours sa valeur. Mais ici Cléopatre entend son âme, son cœur. Le mot de *courage* était entendu en ce sens du temps de Corneille; nous avons vu que Félix dit à Pauline: *Ton courage étoit bon.*

V. 60. .... Ce peu de beauté que m'ont donné les cieux
D'un assez vif éclat faisoit briller mes yeux;
César en fut épris.

Il n'est guère de la bienséance qu'une princesse parle ainsi devant des ministres. La décence est une des premières lois de notre théâtre : on n'y peut manquer qu'en faveur du grand tragique, dans les occasions où la passion ne ménage plus rien.

V. 70. Après avoir pour nous employé ce grand homme,
Qui nous gagna soudain toutes les voix de Rome,
Son amour en voulut seconder les efforts.

Que veut dire *en seconder les efforts?* Est-ce aux efforts des voix de Rome que cet *en* se rapporte? sont-ce les efforts de l'amour de ce grand homme? cet *en* est également vicieux dans l'un et l'autre sens.

V. 73. Et nous ouvrant son cœur, nous ouvrit ses trésors.

Ouvrir son cœur et ses trésors, semble un jeu de mots. Tout ce qui a l'air de pointe est l'opposé du style sérieux.

V. 74. Nous eûmes de ses feux encore à leur naissance,
Et les nerfs de la guerre et ceux de la puissance.

Nous eûmes de ses feux les nerfs de la guerre; cette expression n'est pas française : qu'est-ce qu'un nerf qu'on a d'un feu? l'idée est plus répréhensible que l'expression. Une femme ne se vante point ainsi d'avoir un amant; cela n'est permis que dans les rôles comiques.

V. 86. Certes, ma sœur, le conte est fait avec adresse.
— César viendra bientôt, et j'en ai lettre expresse

Ces vers sont de la pure comédie.

Cette scène eût été bien plus belle si Cléopatre n'eût fait parler que

sa fierté et sa vertu, et si elle ne se fût point vantée que César était amoureux d'elle.

J'en ai lettre expresse, style familier et bourgeois.

V. 87. Je n'ai reçu de vous que mépris et que haine.

On ne dit point, *Je n'ai reçu que haine.* On ne reçoit point haine; c'est un barbarisme.

V. 88. Et de ma part du sceptre indigne ravisseur,
Vous m'avez plus traitée en esclave qu'en sœur.

Part du sceptre, est hasardé, parce qu'on ne coupe point un sceptre en deux. Mais cette figure, qui ne présente rien de louche et d'obscur, est très-admissible.

V. 96. Cependant mon orgueil vous laisse à démêler
Quel étoit l'intérêt qui vous faisoit parler.

Elle ne le laisse point à démêler; elle le fait entendre trop nettement.

SCÈNE IV.

V. 2. Sire, cette surprise est pour moi merveilleuse.

Merveilleuse, pour *étonnante*, *surprenante*, est du style de la comédie; l'on ne peut dire, *une surprise étonnante*, *merveilleuse;* ce n'est pas la surprise qui est merveilleuse, c'est la chose qui surprend.

V. 3. Je n'en sais que penser, et mon cœur étonné
D'un secret que jamais il n'auroit soupçonné....

Mon cœur, n'est pas le mot propre; on ne l'emploie que dans le sentiment. Le cœur n'a jamais de part aux réflexions politiques. Il fallait, *mon esprit;* de plus, quand on vient de dire qu'on est surpris, il ne faut pas ajouter qu'on est étonné.

V. 5. Inconstant et confus dans son incertitude,
Ne se résout à rien qu'avec inquiétude.

Inconstant est encore moins convenable. *Le cœur inconstant*, n'exprime point du tout un homme embarrassé.

V. 7. Sauverons-nous Pompée?—Il faudroit faire effort,
Si nous l'avions sauvé, pour conclure sa mort.

Il faudrait faire effort pour conclure. C'est le contraire de ce que Photin veut dire. Il ne faudrait point d'effort pour conclure la mort de Pompée: on aurait une raison de plus pour la conclure; il faudrait s'efforcer de la hâter.

V 18. Consultez-en encore Achillas et Septime.

En encore: on doit éviter ce bâillement, ces *hiatus* de syllabes, désagréables à l'oreille.

Cet acte ne finit point avec la pompe et la noblesse qu'on attendait du commencement.

V. 19. Allons donc les voir faire, et montons à la tour,

est du ton bourgeois, et l'acte a commencé dans un style emphatique. Il faut, autant qu'on le peut, finir un acte par de beaux vers, qui fassent naître l'impatience de voir l'acte suivant.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 1. Je l'aime; mais l'éclat d'une si belle flamme,
Quelque brillant qu'il soit, n'éblouit point mon âme.

Ce sentiment de Cléopatre est fort beau; mais on affaiblit toujours son propre sentiment, quand on l'exprime par des maximes générales.

V. 3. Et toujours ma vertu retrace dans mon cœur
Ce qu'il doit au vaincu, brûlant pour le vainqueur.

Les héroïnes de Corneille parlent toujours de leur vertu.

V. 4. Ce qu'il doit au vaincu, brûlant pour le vainqueur.

Il semble, par la construction, que le vaincu brûle pour le vainqueur. Toutes ces négligences sont pardonnables à Corneille, mais ne le seraient pas à d'autres; c'est pour cette raison que je les remarque soigneusement.

V. 7. Et je le traiterois avec indignité,
Si j'aspirois à lui par une lâcheté.

Je le traiterais avec indignité, ne dit pas ce que Cléopatre veut dire. Son idée est, qu'elle serait indigne de César si elle ne pensait pas noblement. *Traiter avec indignité*, signifie *maltraiter*, *accabler d'opprobre*.

V. 14. Les princes ont cela de leur haute naissance.

Les princes ont cela, gâte la noblesse de cette idée. C'est ici le lieu de rapporter le sentiment du marquis de Vauvenargues. *Les héros de Corneille*, dit-il, *parlent toujours trop*, *et pour se faire connaître; ceux de Racine se font connaître parce qu'ils parlent*. Cette réflexion est très-juste. Les vaines maximes, les lieux communs disent toujours peu de chose; et un mot qui échappe à propos, qui part du cœur, qui peint le caractère, en dit bien davantage.

V. 15. Leur âme dans leur sang prend des impressions
Qui dessous leur vertu rangent leurs passions.

Dessous leur vertu; cette expression n'est pas heureuse.

V. 17. Leur générosité soumet tout à leur gloire,

a un sens trop vague, qui ôte à ce couplet sa précision, et lui dérobe par conséquent sa force.

V. 18. Tout est illustre en eux quand ils osent se croire.

Tout est illustre, n'est pas le mot propre ; c'est *noble* qu'il fallait.

V. 23. Il croit cette âme basse et se montre sans foi ;
Mais s'il croyoit la sienne, il agiroit en roi.

Ce dernier vers est beau, et semble demander grâce pour les autres.

V. 29. Apprends qu'une princesse aimant sa renommée,
Quand elle dit qu'elle aime, est sûre d'être aimée.

Il y avait d'abord :

Quand elle avoue aimer, s'assure d'être aimée.

Voilà encore une maxime générale, qui a même le défaut de n'être pas vraie ; car l'infante du *Cid* avoue qu'elle aime, et n'en est pas plus aimée. Hermione est dans la même situation : il est vrai que si une princesse disait publiquement qu'elle aime et qu'elle n'est point aimée, elle pourrait être avilie ; mais il n'est pas vrai qu'une princesse n'avoue à sa confidente sa passion que quand elle est sûre d'être aimée. En général, il faut s'interdire ce ton didactique dans une tragédie : on doit le plus qu'on peut mettre les maximes en sentiment. Ce qu'il y a de pis, c'est que l'amour de Cléopatre est très-froid, et contre les lois de la tragédie ; il n'inspire ni terreur, ni pitié : ce n'est précisément que de la galanterie, sans aucun intérêt ; et cette galanterie est des plus indécentes. C'est un très-grand défaut.

V. 31. Et que les plus beaux feux dont son cœur soit épris
N'oseroient l'exposer aux hontes d'un mépris.

Soit épris, est un solécisme ; mais *de beaux feux qui exposent à des hontes*, sont pis qu'un solécisme.

V. 39. Son bras ne dompte point de peuples ni de lieux
Dont il ne rende hommage au pouvoir de mes yeux.

Lieux après *peuples*, est inutile et languissant. *Un bras qui dompte des lieux*, révolte l'esprit et l'oreille.

V. 43. Il trace des soupirs, et d'un style plaintif
Dans son chant de victoire il se dit mon captif.

César qui trace des soupirs d'un style plaintif n'est point César ; et ce ridicule augmente encore par celui de l'expression. On ne parlerait pas autrement de Corydon dans une églogue. Est-il possible qu'on ait dit que Corneille a banni la galanterie de ses pièces? il ne l'a traitée que trop : elle était alors la base de tous les ouvrages d'imagination. Horatius Coclès chante à l'écho dans *Clélie*, et fait des anagrammes. Tout

héros est galant. Remarquons que Dacier, dans ses notes sur l'Art poétique d'Horace, censura fortement la plupart de ces fautes où Corneille tombe trop souvent. Il rapporte plusieurs vers dont il fait la critique. Le seul amour du bon goût le portait à cette juste sévérité dans un temps où il ne semblait pas encore permis de censurer un homme presque universellement applaudi. Boileau avait bien fait sentir que Corneille péchait souvent par le style, par l'obscurité des pensées, quelquefois par leur fausseté, par l'inégalité, par des termes bas, et par des expressions ampoulées : mais il le disait avec ménagement, jusqu'à ce qu'enfin dans son *Art poétique* il alla jusqu'à dire :

Et si le roi des Huns ne lui charme l'oreille,
Traiter de visigoths tous les vers de Corneille[1].

Il n'aurait jamais parlé ainsi de Racine, le seul qui eut toujours un style noble et pur.

V. 45. Oui, tout victorieux il m'écrit de Pharsale.

Il faut dire, *oui, tout vainqueur qu'il est.*

V. 46. Et si sa diligence à ses feux est égale,
Ou plutôt si la mer ne s'oppose à ses feux,
L'Égypte le va voir me présenter ses vœux.

Cette opposition de la *mer* et des *feux* est un jeu de mots puéril, auquel l'auteur n'a peut-être pas pensé. Ce n'est pas assez de ne pas chercher ces petitesses, il faut prendre garde que le lecteur ne puisse les soupçonner.

V. 53. Si bien que ma rigueur, ainsi que le tonnerre,
Peut faire un malheureux du maître de la terre.

L'expression familière *si bien que* est à peine tolérable dans la comédie. La rigueur d'une femme comparée au tonnerre est d'un gigantesque puéril. Un tonnerre qui fait un malheureux est petit. Le tonnerre fait pis, il tue; et les rigueurs de Cléopatre qui tueraient César comme le tonnerre, sont quelque chose de plus outré, de plus faux, et de plus choquant que les exagérations de tous nos romans. On ne peut trop s'élever contre ce faux goût.

V. 55. J'oserois bien jurer que vos divins appas
Se vantent d'un pouvoir dont ils n'useront pas,

est un discours de soubrette; mais Cléopatre, qui espère avoir un enfant de César, s'exprime en femme abandonnée.

V. 57. Et que le grand César n'a rien qui l'importune,
Si vos seules rigueurs ont droit sur sa fortune.

Toutes ces expressions sont fausses et alambiquées. Des rigueurs

1. Ces vers ne sont pas de l'*Art poétique*, mais de la satire IX, vers 179-180. (*Note de M. Beuchot.*)

n'ont point de droit, elles n'en ont point sur la fortune de César ; et ce César qui *n'a rien qui importune*, est comique. J'avoue qu'on est étonné de tant de fautes, quand on y regarde de près. Remarquons-les, puisqu'il faut être utile ; mais songeons toujours que Corneille a des beautés admirables, et que s'il a bronché dans la carrière, c'est lui qui l'a ouverte en quelque façon, puisqu'il a surpassé ses contemporains jusqu'à l'époque d'*Andromaque*.

V. 69. Peut-être mon âmour aura quelque avantage
Qui saura mieux que moi ménager son courage.

Son amour qui a un avantage, lequel ménagera mieux le courage de César qu'elle-même, est une idée obscure exprimée obscurément.

Il y avait auparavant :

Et si jamais le ciel favorisoit ma couche
De quelque rejeton de cette illustre souche,
Cette heureuse union de mon sang et du sien
Uniroit à jamais son destin et le mien.

L'auteur retrancha ces vers, qui présentaient une image révoltante.

V. 85. Ne pouvant rien de plus pour sa vertu séduite,
Dans mon âme en secret je l'exhorte à la fuite.

Il semble, par la phrase, qu'il s'agisse de la vertu séduite de Pompée, et c'est de la vertu séduite de l'âme de Cléopatre. *Je l'exhorte à la fuite dans mon âme.* Cette expression n'est pas heureuse. Mais si Cléopatre veut secourir Pompée, que ne lui dépêche-t-elle un exprès pour l'avertir de son danger ? Elle en dit trop, quand elle ne fait rien.

V. der. .... J'en apprendrai la nouvelle assurée.

On apprend des nouvelles sûres, et non une nouvelle assurée : on dit bien : *Cette nouvelle m'a été assurée par tels ou tels.*

SCÈNE II.

Si Cléopatre, au lieu de parler en femme galante, avait su donner de la noblesse à son amour pour César, et montrer en même temps la plus grande reconnaissance pour Pompée, et une véritable crainte de sa mort, le récit d'Achorée ferait bien un autre effet. Le cœur n'est point assez ému quand le récit des infortunes n'est fait qu'à des personnes indifférentes. Le nom de Pompée et de beaux vers suppléent à l'intérêt qui manque. Cléopatre a montré assez d'envie de sauver Pompée, pour que le récit qu'on lui fait, la touche ; mais non pas pour que ce récit soit un coup de théâtre, non pas pour qu'il fasse répandre des larmes.

V. 4. J'ai vu la trahison, j'ai vu toute sa rage.

La rage de la trahison !

V. 5. Du plus grand des mortels j'ai vu trancher le sort.

On tranche la vie, on tranche la tête, on ne tranche point un sort.

V. 6. J'ai vu dans son malheur la gloire de sa mort.

La gloire d'une mort! et cette *gloire* deux fois répétée! quelle négligence!

V. 9. Écoutez, admirez, et plaignez son trépas.

On n'admire point un *trépas*, mais la manière héroïque dont un homme est mort. Cependant cette expression est une beauté et non une faute; c'est une figure très-admirable.

V. 15. Mais voyant que ce prince ingrat à ses mérites
N'envoyoit qu'un esquif rempli de satellites,
Il soupçonne dès lors son manquement de foi.

Quippe fides si pura foret, si regia Magno
Sceptrorum auctori vera pietate pateret,
Venturum tota Pharium cum classe tyrannum[1].

Ingrat à ses mérites; nous disons, *ingrat envers quelqu'un*, et non pas, *ingrat à quelqu'un*. Aujourd'hui que la langue semble commencer à se corrompre, et qu'on s'étudie à parler un jargon ridicule, on se sert du mot impropre *vis-à-vis*. Plusieurs gens de lettres ont été ingrats *vis-à-vis de moi*, au lieu de *envers moi*. Cette compagnie s'est rendue difficile *vis-à-vis du roi*, au lieu de *envers le roi*, ou *avec le roi*. Vous ne trouverez le mot *vis-à-vis* employé en ce sens dans aucun auteur classique du siècle de Louis XIV.

. . . . son manquement de foi.

Manquement n'est plus d'usage; nous disons *manque;* et ce *manque de foi* est une expression trop faible pour exprimer l'horrible perfidie que Pompée soupçonne.

V. 23. N'exposons, lui dit-il, que cette seule tête
A la réception que l'Égypte m'apprête, etc.

. . . . Longeque a littore casus
Exspectate meos, et in hac cervice tyranni
Explorate fidem.

V. 29. Mais quand tu les verrois descendre chez Pluton,
Ne désespère point, du vivant de Caton.

Pompée ne se servit certainement pas de cette figure, *descendre chez Pluton*. Il ne faut pas faire parler un héros en poëte.

V. 33. Septime se présente, et, lui tendant la main,
Le salue empereur, etc.

1. Lucain, *Phars.*, VIII, 572-74. (Éd.)

Romanus Pharia miles de puppe salutat
Septimius.

V. 39. Ce héros voit la fourbe et s'en moque dans l'âme.

S'en moque, est comique et trivial. Je ne sais pourquoi Corneille feint que Pompée s'aperçoit du dessein de Septime; car s'il le devine, il ne doit pas quitter son vaisseau, dans lequel sans doute il a des soldats. Il doit prendre le chemin de Carthage.

V. 48. Mes yeux ont vu le reste, et mon cœur en soupire,
Et croit que César même à de si grands malheurs
Ne pourra refuser des soupirs et des pleurs.

Un cœur qui croit; cela ne serait pas souffert aujourd'hui.

V. 57. Il se lève, et soudain par derrière Achillas,
Comme pour commencer tirant son coutelas,
Septime et trois des siens, lâches enfants de Rome,
Percent à coups pressés les flancs de ce grand homme.

Par derrière est d'une prose trop basse.

V. 61. Tandis qu'Achillas même, épouvanté d'horreur,
De ces quatre enragés admire la fureur.

Ces quatre enragés, est aujourd'hui du bas comique; il ne l'était pas alors. *Enragé* faisait le même effet que l'*arrabiato* des Italiens, et l'*enrag'd* des Anglais : *admire*, est insoutenable.

V. 68. D'un des pans de sa robe il couvre son visage,
A son mauvais destin en aveugle obéit, etc.

Involvit vultus, atque indignatus apertum
Fortunæ præbere caput, tunc lumina pressit.

V. 70. Et dédaigne de voir le ciel qui le trahit.

J'ai vu autrefois admirer ce vers; et depuis j'ai vu tous les connaisseurs le condamner comme une exagération, comme un vain ornement, et même comme une pensée fausse. On peut dédaigner de regarder un ami perfide; mais dédaigner de regarder le ciel, parce qu'on se suppose trahi par le ciel, cela est d'un capitan plutôt que d'un héros.

V. 73. Aucun gémissement à son cœur échappé....

. . . . Nullo gemitu consensit ad ictum.

V. 74. Ne le montre en mourant digne d'être frappé.

N'est-ce pas là encore une fausse idée? Pourquoi Pompée aurait-il été *digne d'être frappé* s'il eût gémi? et que veut dire *digne d'être frappé?* quelle enflure! quelle fausse grandeur!

V. 75. Immobile à leurs coups, en lui-même il rappelle
Ce qu'eut de beau sa vie et ce qu'on dira d'elle....

Immobile, n'a et ne peut avoir de régime; car, en toute langue, on n'est immobile ni *à* quelque chose ni *en* quelque chose.

V. 77. Et tient la trahison que le roi leur prescrit
Trop au-dessous de lui pour y prêter l'esprit.

Quoi! Pompée ne daigne pas songer qu'on l'assassine? quoi! il ne daigne pas *prêter l'esprit* à vingt coups de poignard qu'il reçoit? il n'y a rien au monde de plus faux, de plus romanesque; et *cette vertu qui augmente ainsi son lustre dans leur crime!* Quelles peines l'auteur se donne pour montrer de l'esprit faux et pour s'expliquer en énigmes!

V. 80. Et son dernier soupir est un soupir illustre.

Seque probat moriens.

Ce mot *illustre* ne peut convenir à un *soupir;* de plus un *soupir* n'est-il pas une espèce de gémissement? Achorée vient de dire que Pompée n'a poussé aucun gémissement. Et comment un *soupir* peut-il *étaler tout Pompée?* Corneille a voulu traduire le *seque probat moriens* de Lucain. *Il prouve en mourant qu'il est Pompée.* Ce peu de mots est vrai, simple et noble; mais un *soupir illustre* n'est pas tolérable.

V. 83. Sa tête sur les bords de la barque penchée.

Est-ce la barque ou la tête qui est penchée?

V. 84. Par le traître Septime indignement tranchée,
Passe au bout d'une lance en la main d'Achillas.

Septimius. . . . .
. . . . . retegit. . ., scisso velamine vultus. . . .
Collaque in obliquo ponit languentia transtro;
Tunc nervos venasque secat....
Vindicat hoc Pharius dextra gestare satelles.

V. 88. On donne à ce héros la mer pour sépulture.

Littora Pompeium feriunt, truncusque vadosis
Huc, illuc, jactatur aquis.

V. 94. Je l'ai vue élever ses tristes mains aux cieux.

On sait bien que des mains ne sont pas tristes. Cependant cette épithète peut être soufferte en poésie, et surtout dans cette occasion.

V 95. Puis cédant aussitôt à la douleur plus forte,
Tomber dans sa galère évanouie ou morte

. . . . Interque suorum
Lapsa manus rapitur trepida fugiente carina.

V. 116. Dans quelque urne chétive en ramasser la cendre.

Le mot de *chétive* ne passerait pas aujourd'hui. Il me paraît qu'il fait ici un très-bel effet, par l'opposition d'une fin si déplorable à la grandeur passée de Pompée.

V. 124. Cléopatre a de quoi vous mettre tous en poudre.

Cléopatre a de quoi; on évite aujourd'hui de tels hémistiches. La situation n'en est pas moins intéressante; rien n'est plus grand que ce moment où Pompée périt, où Cornélie fuit, et où César arrive.

On évite aujourd'hui ces lieux communs, *mettre en poudre*, qui n'étaient employés que pour rimer à *foudre.*

V. 127. Admirons cependant le destin des grands hommes;
Plaignons-les, et par eux jugeons ce que nous sommes, etc.

Cela serait froid en toute autre occasion. On est peu touché quand on se prépare ainsi, quand on s'arrange pour faire des réflexions. Il vaudrait mieux montrer plus de sentiment.

V. 131. Lui que sa Rome a vu, plus craint que le tonnerre,
Triompher en trois fois des trois parts de la terre.

On voit bien là le misérable esclavage de la rime. Ce *tonnerre* n'est mis que pour rimer à *terre;* on s'est imaginé, grâce à ces malheureuses rimes, si souvent rebattues, qu'il n'y avait que tonnerre et guerre qui pussent rimer à terre, à cause des deux *rr* qui se trouvent dans ces mots. On n'a pas fait réflexion que ce double *r* ne se prononce pas. *Abhorre*, qui a deux *r*, rime très-bien avec *adore* et *honore*, qui n'en ont qu'un. L'usage fait tout; mais c'est un usage bien condamnable de se donner des entraves si ridicules. La rime est faite pour l'oreille. On prononce *terre* comme *père*, *mère;* et puisque *abhorre* rime avec *adore*, *terre* doit rimer avec *mère.*

V. 141. Ainsi finit Pompée, et peut-être qu'un jour
César éprouvera même sort à son tour.

Cette idée est fort belle, et d'autant plus convenable, que le jour même on conspire contre César.

SCÈNE III.

V. 4. Vous haïssez toujours ce fidèle sujet?
— Non, mais en liberté je ris de son projet.

Le spectateur est indigné qu'après la mort du grand Pompée, dont il est rempli, Ptolémée et Cléopatre s'amusent à parler de Photin, et que Cléopatre dise en vers de comédie qu'elle *rit de son projet.*

Il faut, autant qu'on le peut, fixer toujours l'attention du public sur les grands objets, et parler peu des petits, mais avec dignité.

Cette froide scène devient encore moins tragique par les petites ironies du frère et de la sœur.

V. 15. Il en coûte la vie et la tête à Pompée.

Quand on dit *la vie*, *la tête* est de trop.

V. 22. Je ferai mes présents; n'ayez soin que des vôtres.

Je ferai mes présents, est de la dernière indécence, surtout dans la bouche d'une femme galante. *N'ayez soin que des vôtres*, paraît encore plus insupportable quand il s'agit de la tête de Pompée.

V. 35, 43, 44. Je connais ma portée ; et ne prends point le change....
Et je suis bonne sœur si vous m'êtes bon frère.
— Vous montrez cependant un peu bien du mépris, etc.

Tout cela est d'un comique si froid, que plusieurs personnes sont étonnées que Corneille ait pu passer si rapidement du pathétique et du sublime à ce style bourgeois, et qu'il n'ait point eu quelque ami qui l'ait fait apercevoir de ces disparates. On l'a déjà dit : Corneille n'était plus le même quand il n'était plus soutenu par la majesté du sujet ; et il ne vivait pas dans un temps où l'on connût encore toutes les bienséances du dialogue, la pureté du style, l'art, aussi nécessaire que difficile, de dire les petites choses avec une noblesse élégante. On ne peut trop répéter que la plupart des défauts de Corneille sont ceux de son siècle.

...Je suis bonne sœur si vous m'êtes bon frère ;

vers de comédie, et mauvais vers. *Un peu bien du mépris*, n'est pas français.

SCÈNE IV.

V. 1. J'ai suivi tes conseils ; mais plus je l'ai flattée,
Et plus dans l'insolence elle s'est emportée.

Elle s'est emportée dans l'insolence, est un barbarisme et un solécisme. Il faut, *jusqu'à l'insolence elle s'est emportée.*

V. 4. Je m'allois emporter dans les extrémités.

On s'emporte *à* quelque extrémité, et non *dans* les extrémités. Ptolémée doit-il dire qu'il a été tenté de tuer sa sœur ? Il me semble qu'au théâtre on ne doit parler de meurtre que dans les grandes passions, ou dans les grands intérêts, et non pas après une scène d'ironie et de picoterie.

V. 7. (Il) l'eût mise en état, malgré tout son appui,
De s'en plaindre à Pompée auparavant qu'à lui.

Auparavant qu'à lui, n'est pas français. Cet adverbe absolu n'admet aucune relation, aucun régime. Il faut, *avant qu'à lui.*

V. 17. Et ne permettons pas qu'après tant de bravades,
Mon sceptre soit le prix d'une de ses œillades.

Ces deux vers sont du style comique. On peut trouver de telles observations minutieuses ; mais elles sont faites pour les étrangers. Il ne faut rien omettre.

V. 19. Sire, ne donnez point de prétexte à César
Pour attacher l'Égypte aux pompes de son char.

Attacher l'Egypte à des pompes !

V. 23. Enflé de sa victoire et des ressentiments
Qu'une perte pareille imprime aux vrais amants....

Un ministre d'État, et même un scélérat, qui parle de vrais amants, et des ressentiments qu'une perte imprime aux vrais amants!

V. 30. Si Cléopatre meurt, votre perte est certaine...
Pour la perdre avec joie il faut vous conserver.

Cet *avec joie* est ridicule : il devait dire, pour la perdre sans vous nuire, pour vous venger avec sûreté.

V. 34. Sceptre, s'il faut enfin que ma main t'abandonne,
Passe, passe plutôt en celle du vainqueur.

Il faut avoir l'attention d'éviter ces façons de parler, employées dans le style bas; *passe*, *passe* fait un effet ridicule.

V. 39. L'amour à ses pareils ne donne point d'ardeur
Qui ne cède aisément aux soins de leur grandeur.

L'*amour*, qui donne de l'*ardeur!*

V. 47. Et s'il donnoit loisir à des cœurs si hardis
De relever du coup dont ils sont étourdis....

On relève de maladie; on ne relève pas d'un coup.

V. 49. S'il les vainc, s'il parvient où son désir aspire....

Évitez toujours ces syllabes rudes et sèches.

V. 57. Remettez en ses mains trône, sceptre, couronne.

Ce ne sont point trois choses différentes, c'est la même idée sous trois diverses figures, c'est un pléonasme, une négligence.

V. pén. Avec toute ma flotte allons le recevoir,
Et par ces vains honneurs séduire son pouvoir.

Notre langue ne permet guère qu'on applique à des choses inanimées des verbes qui ne sont appropriés qu'à des choses animées. On séduit un homme; et par une métaphore très-juste, on séduit sa passion : mais quand on séduit un homme puissant, ce n'est pas son pouvoir qu'on séduit. Cette impropriété de termes est souvent ce qui révolte le lecteur, sans qu'il s'aperçoive d'où naît son dégoût. Les poëtes comme Boileau et Racine, qui n'emploient jamais que des métaphores justes, qui écrivent toujours purement, sont lus de tout le monde; et il n'y a pas un seul de leurs vers que les amateurs ne relisent cent fois, et ne sachent par cœur : mais on ne lit des autres que quelques endroits de génie, dont la beauté supérieure s'élève au-dessus des règles de la syntaxe et de la correction du style.

ACTE III.

SCÈNE I.

Corneille, dans l'examen de *Pompée*, dit qu'on a trouvé mauvais qu'Achorée fasse le récit intéressant qui suit, à une simple suivante. Il donne pour réponse que cette suivante tient lieu de la reine; mais, encore une fois, les récits intéressants ne doivent être faits qu'aux principaux personnages. On est mécontent de voir une suivante qui dit que sa maîtresse, *dans son appartement*, *de César attend le compliment sans s'en émouvoir*. Ces scènes inutiles, et par conséquent froides, prouvent que presque toutes les tragédies françaises sont trop longues. On les appelle des scènes de *remplissage*. Ce mot est leur condamnation.

V. 1. Oui, tandis que le roi va lui-même en personne
Jusqu'aux pieds de César prosterner sa couronne,
Cléopatre s'enferme en son appartement.

On ne prosterne point une couronne, on se prosterne, on dépose une couronne; on la dépose aux pieds, et non jusqu'aux pieds.

V. 5. Comment nommerez-vous une humeur si hautaine?

Humeur n'est pas plus noble que *beau présent*.

V. 9. . . . . Elle m'envoie
Savoir à cet abord ce qu'on a vu de joie.

Ce qu'on a vu de joie, ne peut se dire dans le style tragique, quoique ce soit une suivante qui parle.

V. 11. Ce qu'à ce beau présent César a témoigné.

Ce beau présent, est comique.

V. 13. S'il traite avec douceur, s'il traite avec empire.

Traite exige un régime; ce verbe n'est neutre que lorsqu'on parle d'un traiteur.

V. 15. La tête de Pompée a produit des effets
Dont ils n'ont pas sujet d'être fort satisfaits.

Ce dernier vers est un peu de comédie.

V. 21. Ses vaisseaux en bon ordre ont éloigné la ville.

Ont éloigné la ville, est un solécisme. Il fallait, *se sont éloignés de*, ou plutôt une autre expression, un autre tour.

V. 23. Il venoit à plein voile, etc.

est un solécisme : *voile* de vaisseau a toujours été féminin; *voile* qui couvre, masculin.

V. 25. Sa flotte qu'à l'envi favorisoit Neptune,
Avoit le vent en poupe ainsi que sa fortune.

N'est-ce pas là une réflexion inutile, et en même temps trop recherchée? Pourquoi dire que son vaisseau avait le vent en poupe? pourquoi comparer la fortune de César à ce vaisseau? quel rapport de ces idées avec la réception dont il s'agit?

La peinture de l'humiliation de Ptolémée est admirable, parce qu'elle est vraie. Celle de la tête de Pompée, qui semble s'apprêter à parler, n'est pas si vraie. Cela sent le poëte, et dès lors on n'est plus si touché. Un mort n'a pas la vue égarée.

V. 40. Mais avec six vaisseaux un des miens la poursuit.

Un des miens; il semble que ce soit un de ses vaisseaux, et Ptolémée entend un de ses officiers. Ces méprises sont assez communes dans notre langue; il faut y prendre garde soigneusement.

V. 41. A ces mots Achillas découvre cette tête :
Il semble qu'à parler encore elle s'apprête,
Qu'à ce nouvel affront un reste de chaleur
En sanglots mal formés exhale sa douleur.

. . . . Atque os in murmura pulsant
Singultus animæ.

V. 47. Et son courroux mourant fait un dernier effort
Pour reprocher aux dieux sa défaite et sa mort.

Iratamque Deis faciem.

V. 49. César à cet aspect, comme frappé du foudre....

Ce n'est pas un coup de foudre pour César que la mort de Pompée.

V. 50. Et comme ne sachant que croire ou que répondre....
Nous tient assez longtemps ses sentiments cachés.

Il doit savoir certainement *que croire* en voyant la tête de Pompée.

Non primo Cæsar damnavit munera visu.
. . . . .Vultus, dum crederet, hæsit.

V. 53. Et je dirai, si j'ose en faire conjecture....

Expression un peu triviale..

V. 54. Que par un mouvement commun à la nature
Quelque maligne joie en son cœur s'élevoit,
Dont sa gloire indignée à peine le sauvoit.

Quelle peinture et quelle vérité! que ces grands traits effacent de fautes! rien n'est plus beau que cette tirade : elle fait voir en même temps qu'il fallait mettre ce récit intéressant dans la bouche d'un personnage plus important qu'Achorée.

V. 64. **Examine, choisit, laisse couler des pleurs, etc.**

. . . . .Lacrimas non sponte cadentes
Effudit....

V. 67. **Ensuite il fait ôter ce présent de ses yeux.**

Aufer ab aspectu nostro funesta, satelles,
Regis dona tui.

V. 75. **Met des gardes partout, et des ordres secrets.**

Cela est impropre; on met des gardes, et on donne des ordres.

V. 81. **Je vais bien la ravir avec cette nouvelle.**

Vers familier de comédie. *La ravir avec une nouvelle !*

SCÈNE II.

V. 2. **Connoissez-vous César, de lui parler ainsi? etc.**

Beaucoup de bons juges ont trouvé que César affecte ici un peu trop de rodomontade, que la véritable grandeur est plus simple, que les Romains ne regardaient point le trône comme une infamie, qu'ils avaient au contraire aboli chez eux le nom de roi, comme trop dangereux à Rome; que les Romains n'avaient aucun mépris pour un roi d'Égypte; que César joue un peu sur le mot; que quand Ptolémée lui dit, *Montez au trône*, il veut dire seulement, soyez ici le maître, et non pas, faites-vous couronner roi d'Égypte; qu'enfin César répond à un compliment très-raisonnable par des hauteurs qui sentent plus la vanité que la grandeur. Ces critiques peuvent être fondées; mais peut-être est-il nécessaire d'enfler un peu la grandeur romaine sur le théâtre, comme on place des figures colossales dans de vastes enceintes. Il est bien certain que quand Ptolémée dit à César, *Commandez ici*, il ne lui dit pas, prenez le titre de roi d'Égypte, au lieu de celui d'*imperator*, de *consul*, de *triumvir;* mais César veut humilier Ptolémée. Le spectateur est charmé de voir ce roi abaissé et confondu; et les reproches sur la mort de Pompée sont admirables.

V. 3. Que m'offriroit de pis la fortune ennemie,
A moi qui tiens le trône égal à l'infamie?

Jamais on n'a tenu *le trône égal à l'infamie;* il n'y là qu'un faux air de grandeur, et tout faux air est puéril. César tenait si peu le trône égal à l'infamie, qu'il voulut depuis être reconnu roi. Les Romains craignaient chez eux la royauté; mais le trône ailleurs n'était point infâme.

V. 12. S'il en eût aimé l'offre, il eût su s'en défendre.

Ce vers n'est pas trop intelligible; le reste fait un très-bel effet. Ptolémée joue là un indigne rôle; mais on aime à voir un roi abaissé devant César. Lorsque Corneille fait parler Ptolémée, les vers sont faibles;

César s'exprime fortement : tel était le génie de Corneille. Le sublime de César passe jusque dans l'âme du lecteur.

V. 22. Vous qui devez respect au moindre des Romains.

Cela n'est pas vrai, puisque Ptolémée avait des chevaliers romains à son service.

V. 23. Ai-je vaincu pour vous dans les champs de Pharsale?

Ergo in Thessalicis Pellæo fecimus arvis
Jus gladio?

V. 27. Moi, qui n'ai jamais pu la souffrir à Pompée,
La souffrirai-je en vous sur lui-même usurpée?

Non tuleram Magnum mecum Romana regentem:
Te, Ptolemæe, feram?

V. 32. Ce coup où vous tranchez du souverain de Rome,
Et qui sur un seul chef lui fait bien plus d'affront
Que sur tant de milliers ne fit le roi de Pont.

Un coup qui fait affront sur un chef, n'est pas élégant.

V. 35. Pensez-vous que j'ignore ou que je dissimule
Que vous n'auriez pas eu pour moi plus de scrupule,
Et que, s'il m'eût vaincu, votre esprit complaisant
Lui faisoit de ma tête un semblable présent?

. . . . Nec fallere vos me
Credite victorem : nobis quoque tale paratum
Littoris hospitium.

Cela est beau, parce que cela est vrai. Il n'y a là ni déclamation ni enflure.

V. 39. Grâces à ma victoire on me rend des hommages
Où ma fuite eût reçu toutes sortes d'outrages.

. . . . Ne sic mea colla gerantur
Thessaliæ fortuna facit.

V. 49. Ici, dis-je, où ma cour tremble en me regardant,
Où je n'ai point encore agi qu'en commandant....

est un solécisme; le *point* est de trop.

V. 67. Mais de ce grand sénat les saintes ordonnances
Eussent peu fait pour nous, seigneur, sans vos finances.

Le mot de *finances* n'est pas plus fait pour la tragédie que celui de *caissier*.

V. 70. Et, pour en bien parler, nous vous devons le tout.

Expression trop faible, trop commune. Ne finissez jamais un vers par ces mots, *le tout;* ils ne sont ni harmonieux ni nobles.

Le tout, est du style de bureau.

V. 72. Jusqu'à ce qu'à vous-même il ait osé se prendre.

On ne peut trop remarquer avec quel soin pénible il faut éviter ce concours de syllabes dures, dont les auteurs ne s'aperçoivent pas dans la chaleur de la composition. *Jusqu'à ce qu'à*, révolte l'oreille : *se prendre à quelqu'un*, est du discours familier; et *s'en prendre*, est quelquefois fort noble. *Répondez du succès, ou je m'en prends à vous.* De plus, *se prendre* ne signifie pas attaquer, comme Corneille le prétend ici; il signifie le contraire, chercher un appui, un secours. En tombant il se prit à un arbre, qui le garantit. Dans le malheur on se prend à tout, c'est-à-dire on se fait une ressource de tout ce qu'on trouve. Dans le malheur on s'en prend à tout, signifie, on accuse tout, on se plaint de tout.

V. 73. Mais voyant son pouvoir de vos succès jaloux....

Un pouvoir jaloux d'un succès!

V. 75. Tout beau; que votre haine en son sang assouvie
N'aille point à sa gloire; il suffit de sa vie.

On a déjà remarqué ailleurs que ce mot familier, *tout beau*, ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 84. J'ai cru sa mort pour vous un malheur nécessaire,
Et que sa haine injuste, augmentant tous les jours....

Et que, n'ayant point été précédé d'un autre *que*, est une faute de grammaire, mais de ces fautes qui cessent de l'être dans la poésie animée.

V. 86. Jusque dans les enfers chercheroit du secours.

Les enfers, sont ici d'un déclamateur, et non pas d'un homme qui donne de bonnes raisons.

V. 93. Et sans attendre d'ordre en cette occasion,
Mon zèle ardent l'a prise à ma confusion.

Il veut dire, mon zèle ardent a pris cette occasion; mais c'est une expression bien étrange, *j'ai pris cette occasion pour assassiner Pompée.*

V. 103. Vous cherchez, Ptolémée, avecque trop de ruses,
De mauvaises couleurs et de froides excuses.

Les comédiens disent *avec de faibles ruses; avecque* était trop dur.

V. 105. Votre zèle étoit faux, si seul il redoutoit
Ce que le monde entier à pleins vœux souhaitoit.

A pleins vœux, ne se dit plus.

V. 107. Et s'il vous a donné ces craintes trop subtiles
Qui m'ôtent tout le fruit de nos guerres civiles,
Où l'honneur seul m'engage, et que pour terminer,
Je ne veux que celui de vaincre et pardonner.

. . . . Unica belli
Præmia civilis, victis donare salutem,
Perdidimus.

Où l'honneur seul m'engage, et que pour, etc. Cela n'est pas français; il fallait, *guerres où l'honneur m'engage, où je ne veux que vaincre et pardonner, où mes plus grands ennemis*, etc.

V. 115. O combien d'allégresse une si triste guerre
Auroit-elle laissé dessus toute la terre,
Si l'on voyoit marcher dessus un même char,
Vainqueurs de leur discorde, et Pompée et César!

Thomas Corneille, dans l'édition qu'il fit des œuvres de son frère, mit, *marcher en même char*. La correction n'est pas heureuse. Ces minuties (on ne peut trop le dire) n'empêchent point un morceau sublime d'être sublime; il les faut regarder comme des fautes d'orthographe.

V. 121. Vous craigniez ma clémence; ah! n'ayez plus ce soin:
Souhaitez-la plutôt, vous en avez besoin.

Souhaitez-la plutôt, est sublime; et quoique les vers suivants étendent peut-être un peu trop cette pensée, ils ne la déparent pas, tant on aime à voir le crime puni et un roi confondu par un Romain.

V. 133. Cependant à Pompée élevez des autels, etc.

. . . . Justo date tura sepulcro,
Et placate caput.

SCÈNE III.

V. 1. Antoine, avez-vous vu cette reine adorable?
— Je l'ai vue, ô César! elle est incomparable.

Après ce discours noble et vigoureux de César, le lecteur est indigné de voir Antoine faire le personnage d'entremetteur, et de lui entendre dire que *cette reine adorable est incomparable*, que *son corps est si beau qu'il la voudrait aimer:* ce n'est pas là César, ce n'est pas là Antoine; c'est un amoureux de comédie qui parle à un valet. On a substitué à ce demi-vers, *Je l'ai vue, ô César!* cet autre, *Oui, seigneur, je l'ai vue*. L'*incomparable* exigeait plutôt une correction.

V. 3. Le ciel n'a point encor, par de si doux accords,
Uni tant de vertus aux grâces d'un beau corps.

Par de si doux accords, hémistiche d'églogue, qui, joint aux *grâces d'un beau corps*, rend tout ce morceau indigne de la tragédie.

V. 9. Comme a-t-elle reçu les offres de ma flamme?

Au moins il fallait, *Comment a-t-elle reçu?*

V. 12. Elle s'en dit indigne, et la croit mériter.

Madrigal de comédie.

V. 13. En pourrai-je être aimé?

est trop comique.

V. 15. . . . . Douter de ses ardeurs,
Vous qui la pouvez mettre au faîte des grandeurs!

est au-dessous du style de la comédie.

V. 23. Vous ferez succéder un espoir assez doux,
Lorsque vous daignerez lui dire un mot pour vous.

Il faut toujours un régime à *succéder*. On *succède à*. Tout cet endroit est mal écrit.

V. 31. Sitôt qu'ils ont pris port....

expression de marin, et non de poëte.

V. 33. Qu'elle entre. Ah! l'importune et fâcheuse nouvelle!

Voici un trait de comédie qui fait un grand tort à la belle scène de Cornélie. Tout ce que lui dit César de noble et de grand est gâté par ce vers si déplacé. On voit qu'il voudrait être auprès de sa maîtresse, qu'il ne fera à Cornélie que de vains compliments; et cela seul répand du froid sur la pièce. D'ailleurs, après la mort de Pompée, la tragédie ne roule plus que sur un rendez-vous de César avec Cléopatre, sur une bonne fortune; tout devient hors-d'œuvre : il n'y a ni nœud ni intrigue. Cornélie n'arrive que pour déplorer la mort de son mari; mais telle est la beauté de son rôle, qu'elle soutient presque seule la dignité de la pièce.

SCÈNE IV.

V. 1. .... Allez, Septime, allez vers votre maître;
César ne peut souffrir la présence d'un traître,
D'un Romain lâche assez pour servir sous un roi,
Après avoir servi sous Pompée et sous moi.

Ces quatre vers de César à Septime relèvent tout d'un coup le caractère de César, et le rendent digne d'écouter Cornélie.

V. 5. César, car le destin qui m'outre et que je brave
Me fait ta prisonnière, et non pas ton esclave.

Cornélie doit-elle dire à César qu'elle est sa prisonnière et non pas son esclave? n'est-ce pas une chose assez reconnue par César? Jamais les Romains vaincus par des Romains ne furent mis dans l'esclavage. Elle se vante d'appeler César par son nom, et de ne point l'appeler *seigneur;* mais le nom de *seigneur* n'était donné à personne : c'est un terme dont nous nous servons au théâtre français, et dont Cornélie abuse; il vient du mot latin *senior*, et nous l'avons adopté pour en faire un titre honorifique. Cornélie peut-elle s'excuser de ne pas donner à un Romain un titre français? doit-elle enfin faire remarquer à César qu'elle parle comme tout le monde parlait alors? n'est-ce pas une petite atten-

tion de Cornélie à faire voir qu'elle veut mettre de la grandeur où il n'y a rien que de très-ordinaire?

Cette affectation, dit le judicieux marquis de Vauvenargues, homme trop peu connu et qui a trop peu vécu, cette affectation est le principal défaut de notre théâtre, et l'écueil ordinaire des poëtes.

V. 15. J'ai vu mourir Pompée et ne l'ai pas suivi;
Et, bien que le moyen m'en aye été ravi,
Qu'une pitié cruelle à mes douleurs profondes
M'aye ôté le secours et du fer et des ondes....

Aye été pour *ait été*. Cet *aye* à la troisième personne est un solécisme très-commun. On a mis *ait* dans les dernières éditions. On doit surtout remarquer que Cornélie devrait commencer par remercier César, qui vient de chasser ignominieusement de sa présence Septime, l'un des assassins de Pompée.

V. 19. Je dois rougir pourtant après un tel malheur
De n'avoir pu mourir d'un excès de douleur.

Turpe mori post te solo non posse dolore.

V. 33. Je l'ai porté pour dot chez Pompée et chez Crasse;
Deux fois du monde entier j'ai causé la disgrâce.

Bis nocui mundo.

Je l'ai porté pour dot, etc., et ce *bis nocui mundo*, et tous ces sentiments, ne sont-ils pas un peu trop chargés d'ostentation? Pourquoi Cornélie a-t-elle fait le malheur du monde? elle n'entra jamais dans les affaires publiques. C'était une jeune veuve que Pompée fut blâmé d'avoir épousée. Elle eut deux maris malheureux, mais ne fut cause du malheur d'aucun.

V. 35. Deux fois de mon hymen le nœud mal assorti
A chassé tous les dieux du plus juste parti.

....Cunctosque fugavi
A causa meliore deos.

V. 37. Heureuse en mes malheurs, si ce triste hyménée
Pour le bonheur de Rome à César m'eût donnée,
Et si j'eusse avec moi porté dans ta maison
D'un astre envenimé l'invincible poison!

O utinam in thalamos invisi Cæsaris issem,
Infelix conjux, et nulli læta marito!

Ce souhait d'être la femme de César, pour lui porter l'invincible poison d'un astre, paraît trop recherché. Cela est imité de Lucain, et n'en paraît pas meilleur: il n'est point du tout naturel qu'elle pense être la cause des malheurs de Rome, puisqu'elle n'a point été la cause des guerres civiles. Elle rend grâce aux dieux d'avoir trouvé César, elle lui demande la vengeance de la mort de son mari, et elle lui dit en même

temps qu'elle voudrait l'épouser pour le rendre malheureux. De pareils jeux d'esprit dégraderaient beaucoup le rôle de Cornélie, si quelque chose pouvait l'avilir. On pourrait dire que cette entrevue de Cornélie et de César est inutile à l'intrigue de la pièce. Cette tragédie, qui est en effet d'un genre particulier, qu'il serait très-dangereux d'imiter, se soutient par les beaux morceaux de détail. Il y a des choses admirables dans ce discours de Cornélie. Il serait à souhaiter qu'il y eût moins de cette enflure qui est contraire à la vraie dignité et à la vraie douleur.

V. 42. Je te l'ai déjà dit, César, je suis Romaine.

Pourquoi le répéter? parle-t-elle à un autre qu'à un Romain?

V. 51. Et l'on juge aisément, au cœur que vous portez,
Où vous êtes entrée et de qui vous sortez.

C'est une répétition de ces deux vers qui précèdent :

Certes, vos sentiments font assez reconnaître
Qui vous donna la main et qui vous donna l'être.

En général toute répétition affaiblit l'idée.

V. 69. Alors, foulant aux pieds la discorde et l'envie,
Je l'eusse conjuré de se donner la vie, etc.

Ut te complexus, positis civilibus armis,
Affectus a te veteres, vitamque rogarem,
Magne, tuam; dignaque satis mercede laborum
Contentus par esse tibi. Tunc pace fideli
Fecissem ut victus posses ignoscere divis,
Fecisses ut Roma mihi.

V. 78. Le sort a dérobé cette allégresse au monde.

Læta dies rapta est populis.

V. 81. Prenez donc en ces lieux liberté tout entière.

Prenez liberté, est trop familier, trop trivial, trop du style de la comédie : de plus, on ne prend point liberté

V. 87. Je vous laisse à vous-même, et vous quitte un moment.

Il est triste que César finisse une si belle scène par dire, *je vous quitte un moment*, surtout après l'avoir commencée en disant que la visite de Cornélie était très-importune. On sent trop qu'il va voir sa maîtresse; et le détail du *digne appartement* achèverait d'affaiblir ce beau morceau, sans l'admirable vers de Cornélie qui termine l'acte.

V. 88. Choisissez-lui, Lépide, un digne appartement.

On pouvait se passer de ce digne appartement.

V. der. O ciel! que de vertus vous me faites haïr!

Me sera-t-il permis de rapporter ici que Mlle de Lenclos, pressée

de se rendre aux offres d'un grand seigneur [1] qu'elle n'aimait point, et dont on lui vantait la probité et le mérite, répondit :

O ciel! que de vertus vous me faites haïr!

C'est le privilége des beaux vers d'être cités en toute occasion, et c'est ce qui n'arrive jamais à la prose.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 5. Il est mort ; et mourant, sire, il doit vous apprendre
La honte qu'il prévient et qu'il vous faut attendre.

Dans les éditions suivantes, au lieu de, *il est mort; et mourant*, etc., on a mis :

Oui, seigneur, et sa mort a de quoi vous apprendre, etc.

V. 12. Par adresse il se fâche après s'être assuré.

Il faut dire de quoi. *S'assurer* ne signifie rien quand il est sans régime. *Par adresse il se fâche*, est du style comique négligé.

V. 15. Et veut tirer à soi, par un courroux accort,
L'honneur de sa vengeance et le fruit de sa mort.

Accort, signifie *conciliant*, il vient d'*accorder;* il ne signifie pas *feint*. C'est d'ailleurs un mot qui n'est plus en usage dans le style noble, et on doit regretter qu'il n'y soit plus. *Tirer à soi* est bas.

V. 21. Le destin les aveugle au bord du précipice;
Ou si quelque lumière en leur âme se glisse,
Cette fausse clarté, dont il les éblouit,
Les plonge dans un gouffre, et puis s'évanouit.

Glisse n'est pas heureux, mais il est si difficile de trouver des termes nobles et convenables, et de les accorder avec la rime, qu'on doit pardonner à ces petites fautes, inséparables d'un art dans lequel on éprouve autant d'obstacles qu'on fait de pas.

V. 25. J'ai mal connu César ; mais, puisqu'en son estime
Un si rare service est un énorme crime,
Sire, il porte en son flanc de quoi nous en laver.

Estime, signifie ici *opinion*. C'est un terme qui n'est en usage que dans la marine. L'*estime du pilote* veut dire le calcul présumé.

V. 32. Justifions sur lui la mort de son rival ;
Et notre main alors également trempée
Et du sang de César et du sang de Pompée,

1. Le marechal de Choiseul. (Éd.)

Rome, sans leur donner de titres différents,
Se croira par vous seul libre de deux tyrans.

.... Placemus cæde secunda
Hesperias gentes; jugulus mihi Cæsaris haustus
Hoc præstare potest, Pompeii cæde nocentes
Ut populus Romanus amet.

V. 37. Oui, oui, ton sentiment enfin est véritable;
C'est trop craindre un tyran que j'ai fait redoutable.

Usque adeone times quem tu facis ipse timendum?

On a corrigé le premier de ces deux vers, et on a mis

Oui, par là seulement ma perte est évitable.

Pourquoi *évitable* n'est-il pas en usage, puisque *inévitable* est reçu? c'est une grande bizarrerie des langues, d'admettre le mot composé et d'en rejeter la racine.

V. 44. Pompée étoit mortel, et tu ne l'es pas moins.

Quem metuis, par hujus erat.

V. 46. Tu n'as, non plus que lui, qu'une âme et qu'une vie.

Jamais personne n'en a eu deux.

V. 47. Et son sort que tu plains te doit faire penser
Que ton cœur est sensible et qu'on peut le percer.

C'est une équivoque. Le mot *sensible* est pris ici au physique. Ptolémée entend que César n'est pas invulnérable; jamais le mot *sensible* ne souffre cette acception. De plus, cette pensée est trop répétée, trop délayée; il ne faut jamais rien ajouter quand on a dit assez.

V. 51. C'est à moi de punir ta cruelle douceur....
Je n'abandonne plus ma vie et ma puissance
Au hasard de sa haine ou de ton inconstance.

Il veut dire, *au caprice; hasard* n'est pas le mot propre.

V. 69. Nous pouvons beaucoup, sire, en l'état où nous sommes;
A deux milles d'ici vous avez six mille hommes.

Il ne faut jamais être ampoulé; mais il faut éviter ces expressions de gazette, et ces tours languissants qui ne servent qu'à la rime, comme *en l'état où nous sommes*.

V. 77. Car contre sa fortune aller à force ouverte,
Ce serait trop courir vous-même à votre perte.

Car contre, est trop rude. C'est une petite remarque, mais il ne faut rien négliger.

V. 79. Il nous le faut surprendre au milieu du festin,
Enivré des douceurs de l'amour et du vin.

Plenum epulis, madidumque mero, venerique paratum
Invenies.

De l'amour et du vin, ces expressions ne sont permises que dans une chanson; il faut chercher des tours qui ennoblissent ces idées : c'est là le grand mérite de Racine.

V. 81. Tout le peuple est pour nous. Tantôt à son entrée
J'ai remarqué l'horreur qu'il a soudain montrée,
Lorsque avec tant de faste il a vu ses faisceaux
Marcher arrogamment et braver nos drapeaux.

Sed fremitu vulgi, fasces et jura querentis
Inferri Romana suis, discordia sensit
Pectora.

V. 95. Les gens de Cornélie, etc.

Cette expression ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 104. Pour de ce grand dessein assurer le succès.

Cette inversion est trop rude, et il n'est pas permis de mettre ainsi une préposition à côté de l'article *de : Pour de lui me servir, et d'elle me défaire.* Cela n'est toléré tout au plus que dans le style plaisant qu'on appelle marotique.

V. 105. Mais voici Cléopatre; agissez avec feinte,
Sire, et ne lui montrez que faiblesse et que crainte.

Ce conseil achève d'avilir le roi.

SCÈNE II.

Cette scène met le comble au caractère méprisable de Ptolémée. On ne s'intéresse ni à lui, ni à Cléopatre; on se soucie peu que Ptolémée ait vécu dans la gloire *où vivaient ses pareils*, et qu'il demande la grâce de Photin. Mais le plus grand défaut, c'est qu'à ce quatrième acte une nouvelle pièce commence. Il s'agissait d'abord de la mort de Pompée; on veut actuellement assassiner César, parce qu'on croit qu'il veut faire mettre en croix les ministres du roi. Le péril même de César n'est pas assez grand pour que cette nouvelle tragédie intéresse. Ce n'est point comme dans *Cinna*, où les mesures des conjurés sont bien prises; on ne craint ici pour personne : la bassesse du roi révolte les esprits, les amours de Cléopatre glacent le cœur, et les ironies de Ptolémée dégoûtent.

V. 3. Vous êtes généreuse, et j'avais attendu
Cet office de sœur que vous m'avez rendu.
Mais cet illustre amant vous a bientôt quittée.

Est-ce de l'ironie? parle-t-il sérieusement?

V. 6. Sur quelque brouillerie en la ville excitée....

Brouillerie, ce mot trop familier ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 7. Il a voulu lui-même apaiser les débats
Qu'avec nos citoyens ont pris quelques soldats.

Cela n'est pas français. On dit *prendre querelle*, et non *prendre débat*.

V. 15. Ainsi que la naissance ils ont les esprits bas.

Le mot *esprit* en ce sens ne peut guère être employé au pluriel. Il fallait *le cœur bas*, pour la régularité; et il faut un autre tour pour l'élégance. On pourrait dire *il n'y eut jamais des cœurs plus durs et des esprits plus bas*, mais non *ils ont les esprits bas*.

V. 33. Je vous ai maltraitée, et vous êtes si bonne,
Que vous me conservez la vie et la couronne.

Est-ce de l'ironie? Mais, soit qu'il raille, soit qu'il parle sérieusement, il s'exprime en termes bien bas, ou du moins bien familiers.

V. 35. Vainquez-vous tout à fait, etc.

et plus bas :

. . . . Mais il a su gauchir.
Et tournant le discours sur une autre matière, etc.

Toutes expressions qu'on doit éviter; elles sont trop familières, trop comiques.

V. 45. . . . . César cherche à vous plaire;
Vous pouvez d'un coup d'œil désarmer sa colère.

Rien n'est plus petit et plus désagréable au théâtre qu'un roi qui prie sa sœur d'intercéder auprès de son amant, pour qu'on ne perde pas ses ministres.

SCÈNE III.

L'amour régna toujours sur le théâtre de France dans les pièces qui précédèrent celles de Corneille, et dans les siennes. Mais, si vous en exceptez les scènes de Chimène, il ne fut jamais traité comme il doit l'être. Ce ne fut point une passion violente, suivie de crimes et de remords; il ne déchira point le cœur, il n'arracha point de larmes. Ce ne fut guère que dans le cinquième acte d'*Andromaque*, et dans le rôle de Phèdre, que Racine apprit à l'Europe comment cette terrible passion, la plus théâtrale de toutes, doit être traitée. On ne connut longtemps que de fades conversations amoureuses, et jamais les fureurs de l'amour.

Cette scène de César et de Cléopatre est un des plus grands exemples du ridicule auquel les mauvais romans avaient accoutumé notre na-

tion. Il n'y a presque pas un vers dans cette scène de César qui ne fasse souhaiter au lecteur que Corneille eût en effet secoué ce joug de l'habitude qui le forçait à faire parler d'amour tous ses héros. « Ce moment qu'il l'a quittée — a d'un trouble plus grand son âme agitée — que tout le tumulte et le trouble excité dans la ville. Mais il pardonne à ce tumulte en faveur du simple souvenir du bonheur dont il a une haute espérance, qui le flatte d'une illustre apparence. Il n'est pas tout à fait indigne des feux de Cléopatre, et il en peut prétendre une juste conquête, n'ayant que les dieux au-dessus de sa tête. Son bras ambitieux a combattu dans Pharsale, non pas pour vaincre Pompée, mais pour mériter Cléopatre. Ce sont ses divins appas qui enflaient le courage de César; ce sont ses beaux yeux qui ont gagné la bataille. »

La pureté de la langue est aussi blessée que le bon goût dans cette tirade. Le reste de la scène enchérit encore sur ces défauts; il veut que cette *ingrate* de Rome prie Cléopatre de se livrer à lui, et d'en avoir des enfants. Il ne voit que ce chaste amour; *mais las! contre son feu son feu le sollicite*, etc.

Ne perdons point de vue que les héros ne parlaient point autrement dans ce temps-là; et même lorsque Racine donna son *Alexandre*, il lui fit tenir les mêmes discours à Cléophile; les vers étaient plus purs à la vérité, mais Alexandre n'en était pas moins avili. Pardonnons à Corneille de ne s'être pas toujours élevé au-dessus de son siècle. Imputons à nos romans ces défauts du théâtre, et plaignons le plus beau génie qu'eut la France, d'avoir été asservi aux plus ridicules usages.

> Gardez-*vous* de donner, ainsi que dans Clélie,
> L'air ni l'esprit français à l'antique Italie,
> Et, sous des noms romains faisant notre portrait,
> Peindre Caton galant et *César* dameret.
> BOILEAU, *Art poétique*, III, 115-118.

V. 1. Reine, tout est paisible; et la ville calmée,
Qu'un trouble assez léger avoit trop alarmée,
N'a plus à redouter le divorce intestin
Du soldat insolent et du peuple mutin.

Divorce intestin, expression impropre et désagréable.

V. 36. Et vos beaux yeux enfin m'ayant fait soupirer,
Pour faire que votre âme avec gloire y réponde,
M'ont rendu le premier et de Rome et du monde.
C'est ce glorieux titre, à présent effectif,
Que je viens ennoblir par celui de captif.

Ce glorieux titre à présent effectif, etc. C'est un mauvais vers de comédie; et l'esprit de Cléopatre que César prie d'estimer le titre de premier du monde, et de permettre celui de captif, est une chose intolérable.

V. 43. Je sais ce que je dois au souverain bonheur
Dont me comble et m'accable un tel excès d'honneur.

Elle doit à César, et non au souverain bonheur, cet excès d'honneur qui comble et accable.

V. 45. Je ne vous tiendrai plus mes passions secrètes.

On ne dit point *mes passions* au pluriel pour signifier *mon amour*.

V. 55. Ce sceptre par vos mains dans les miennes remis,
A mes vœux innocents sont autant d'ennemis.

Cela n'est pas français; on n'est pas ennemi *à*, mais ennemi *de*.

V. 59. Et si Rome est encor telle qu'auparavant,
Le trône où je m'assieds m'abaisse en m'élevant.

Elle veut dire, *si Rome persévère dans son horreur pour le trône;* mais *telle qu'auparavant*, est trop prosaïque.

V. 71. Votre bras dans Pharsale a fait de plus grands coups.

Un bras qui fait de grands coups! quelle expression! elle est digne du rôle de Cléopatre. Faut-il que le très-mauvais soit à tout moment à côté du très-bon! Mais ce très-bon n'appartenait qu'à Corneille, et le très-mauvais appartenait à tous les auteurs de son temps, jusqu'à ce que l'inimitable Racine parût.

V. 79. Et vos yeux la verront par un superbe accueil
Immoler à vos pieds sa haine et son orgueil.

Par un superbe accueil, veut dire ici *réception favorable;* mais *immoler son orgueil par un superbe accueil*, n'est pas une expression élégante et juste.

V. 81. Encore une défaite, et dans Alexandrie
Je veux que cette ingrate en ma faveur vous prie.

Cette ingrate de Rome qui *prie dans Alexandrie*, et dont un juste *respect conduit les regards!* On voit combien ce style est forcé.

V. 86. C'est le fruit que j'attends des lauriers qui m'attendent.

Ce n'est pas là que la répétition a de l'énergie et de la grâce.

V. 93. Permettez cependant qu'à ces douces amorces
Je prenne un nouveau cœur et de nouvelles forces.

César qui prend un nouveau cœur à ces douces amorces; quelles expressions!

V. 95. Pour faire dire encore aux peuples pleins d'effroi
Que venir, voir et vaincre, est même chose en moi.

Il faudrait *pour moi;* mais ce qui est bien plus à observer, c'est qu'on fait dire à César, par un orgueil révoltant, ce qu'il dit en effet par modestie dans la guerre contre Pharnace. *Veni*, *vidi*, *vici*, ne signifiait que le peu de peine qu'il avait eu contre un ennemi presque sans défense. Voyez les Commentaires de César. Jamais grand homme ne

fut plus modeste. La grandeur romaine, encore une fois, ne consista jamais dans de vaines paroles, dans des discours emphatiques; elle ne fut jamais boursouflée. Des actions fermes, et des paroles simples; voilà le vrai caractère des anciens Romains. Nous y avons été souvent trompés : on a pris plus d'une fois des discours de capitan pour des discours de héros.

V. 105. Faites grâce, seigneur, ou souffrez que j'en fasse,
Et montre à tous par là que j'ai repris ma place.

Jamais dans la poésie on ne doit employer *par là*, *par ici*, si ce n'est dans le style comique.

V. 107. Achillas et Photin sont gens à dédaigner.

Ce mot *gens* ne doit jamais entrer dans le style noble. On voit, par le grand nombre de ces expressions vicieuses, combien l'art de la poésie est difficile.

V. 113. Ne vous donnez sur moi qu'un pouvoir légitime,
Et ne me rendez point complice de leur crime.

Je reconnais là le véritable César, et c'était sur ce ton qu'il devait toujours parler.

V. 115. C'est beaucoup que pour vous j'ose épargner le roi.

Que j'ose épargner, n'est pas le mot propre; c'est, *que je daigne épargner*.

SCÈNE IV.

V. 1. . . . . César, prends garde à toi.

Que cette scène répare bien la précédente! Que cette générosité de Cornélie élève l'âme! Ce n'est point de la terreur et de la pitié, mais c'est de l'admiration. Corneille est le premier de tous les tragiques du monde qui ait excité ce sentiment, et qui en ait fait la base de la tragédie. Quand l'admiration se joint à la pitié et à la terreur, l'art est poussé alors au plus haut point où l'esprit puisse atteindre. L'admiration seule passe trop vite. Boileau dit :

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.

Que ceux qui travaillent pour la scène tragique aient toujours ce précepte gravé dans leur mémoire.

V. 12. Mettant leur haine bas....

Mettre bas, ne se dit plus, comme on l'a déjà observé, et n'a jamais été un terme noble.

V 14. Quoi que la perfidie ait osé sur sa trame,
Il vit encore en vous.

On dit bien, *la trame de la vie;* cela est pris de la fable allégorique des Parques : mais comme on ne dirait pas *le fil de Pompée*, on ne doit point dire non plus *la trame de Pompée*, pour signifier sa vie.

V. 26. Mais avec cette soif que j'ai de ta ruine,
Je me jette au-devant du coup qui t'assassine.

Plusieurs critiques prétendent que Cornélie en dit trop, qu'elle ne doit point montrer tant de *soif* de la ruine d'un homme qui vient de venger son époux; qu'elle retourne ce sentiment en trop de manières; que la grandeur vraie ou apparente de ce sentiment est affaiblie par trop de déclamation et par trop de sentences; qu'elle ne devrait pas même dire à César, *le sang de mon époux a rompu tout commerce entre nous*, parce qu'il semble, par ces mots, que César ait tué Pompée.

Je crois qu'il est important de remarquer que si Cornélie s'était réduite, dans une pareille scène, à parler seulement avec la bienséance de sa situation, c'est-à-dire à ne pas trop menacer un homme tel que César, à ne se pas mettre au-dessus de lui; en un mot, si elle n'eût dit que ce qu'elle devait dire, la scène eût été un peu froide. Il faut, peut-être, dans ces occasions, aller un peu au delà de la vérité. Une critique très-juste, c'est que tous ces discours de vengeance sont inutiles à la pièce.

V. 40. Quelque espoir qui d'ailleurs me l'ose ou puisse offrir
Ma juste impatience auroit trop à souffrir.

Un espoir qui ose offrir, et cette alternative d'*ose* ou *puisse*, ne sont ni convenables ni justes.

V. 44. Je n'irai point chercher sur les bords africains
Le foudre souhaité que je vois en tes mains, etc.

Il y avait d'abord, *le foudre punisseur : punisseur* était un beau terme qui manquait à notre langue. *Puni* doit fournir *punisseur*, comme *vengé* fournit *vengeur*. J'ose souhaiter, encore une fois, qu'on eût conservé la plupart de ces termes qui faisaient un si bel effet du temps de Corneille; mais il a mis lui-même à la place *le foudre souhaité*, épithète qui est bien plus faible.

En tes mains; comment ce foudre souhaité contre César est-il dans les mains de César? Quelques éditions portent, *en ses mains;* mais *en ses mains* ne se rapporte à rien.

V. 46. La tête qu'il menace en doit être frappée;
J'ai pu donner la tienne au lieu d'elle à Pompée.

On ne voit pas d'abord à quoi se rapporte cet *au lieu d'elle*. C'est à Ptolémée.

V. 52. Rome le veut ainsi : son adorable front
Auroit de quoi rougir d'un trop honteux affront....

L'adorable front de Rome qui rougirait! Est-ce ainsi que doit s'exprimer la noble douleur d'une femme profondément affligée? cela n'est-il pas un peu trop recherché?

V. 60. Comme autre qu'un Romain n'a pu l'assujettir,
Autre aussi qu'un Romain ne l'en doit garantir.

Cette antithèse, ce raisonnement, ces expressions, ne sont-elles pas encore moins naturelles?

V. 63. Au lieu d'un châtiment ta mort seroit un crime;
Et sans que tes pareils en conçussent d'effroi,
L'exemple que tu dois périroit avec toi.

In scelus it Pharium Romani pœna tyranni,
Exemplumque perit.

V. 68. . . . . Adieu, tu peux
Te vanter qu'une fois j'ai fait pour toi des vœux.

Ces derniers vers que prononce Cornélie frappent d'admiration; et quand ce couplet est bien récité, il est toujours suivi d'applaudissements. Quelques personnes ont prétendu que ces mots, *tu peux te vanter*, ne conviennent pas, qu'ils contiennent une espèce d'ironie, que c'est affecter sur César une supériorité qu'une femme ne peut avoir. On a remarqué que cette tirade, et toutes celles dans lesquelles la hauteur est poussée au delà des bornes, faisaient toujours moins d'effet à la cour qu'à la ville. C'est peut-être qu'à la cour on avait plus de connaissance et plus d'usage de la manière dont les personnes du premier rang s'expriment; et que dans le parterre on aime les bravades, on se plaît à voir la puissance abaissée par la grandeur d'âme. On croit que la veuve de Pompée devait parler comme Brutus et Caton; et les grands sentiments de Cornélie font oublier combien les menaces d'une femme sont peu de chose aux yeux de César; et peut-être même ces menaces sont-elles un peu déplacées envers un homme qui venge Pompée, et à qui Cornélie ne doit que des remercîments.

SCÈNE V.

V. 7. Leur rage pour l'abattre arrache mon soutien,
Et par votre trépas cherche un passage au mien.

Cléopatre songe ici plus à elle qu'au péril de César. On ne cherche point *un passage au trépas par un autre trépas*. Cette scène est sans intérêt; il ne s'agit guère que d'Achillas et de Photin. Il est triste que l'acte finisse si froidement.

V. 13. Oui, je me souviendrai que ce cœur magnanime
Au bonheur de son sang veut pardonner son crime.

Ce dernier vers est trop obscur. César veut dire que Ptolémée est heureux d'être frère de Cléopatre, et qu'il sera épargné; mais *pardonner un crime au bonheur d'un sang*, n'est pas intelligible.

ACTE V.

SCÈNE I.

Par quel art une scène inutile est-elle si belle? Cornélie a déjà dit sur la mort de Pompée tout ce qu'elle devait dire. Que les cendres de Pompée soient enfermées dans une urne ou non, c'est une chose absolument indifférente à la construction de la pièce; cette urne ne fait ni le nœud, ni le dénoûment. Retranchez cette scène, la tragédie (si c'en est une) marche tout de même : mais Cornélie dit de si belles choses, Philippe fait parler César d'une manière si noble, le nom seul de Pompée fait une telle impression, que cette scène même soutient le cinquième acte, qui est assez languissant. Ce qui dans les règles sévères de la tragédie est un véritable défaut, devient ici une beauté frappante par les détails, par les beaux vers.

V. 1. Mes yeux, puis-je vous croire, et n'est-ce point un songe
Qui sur mes tristes vœux a formé ce mensonge?

Il est triste, dans notre poésie, que *songe* fasse toujours attendre la rime de *mensonge*. Un *mensonge* formé sur des vœux n'est pas intelligible, n'est pas français.

V. 6. O vous! à ma douleur objet terrible et tendre!

Tendre à ma douleur, ne peut se dire; et cependant ce vers est beau : c'est qu'il est plein de sentiment, c'est qu'il est composé, comme les bons vers doivent l'être, d'un assemblage harmonieux de consonnes et de voyelles. Ce morceau, qui est un peu de déclamation, serait déplacé dans le premier moment où Cornélie apprend la mort de son époux : mais après les premiers transports de la douleur, on peut donner plus de liberté à ses sentiments. Peut-être ne devrait-elle pas dire, *ma divinité seule*, etc.; car est-ce à une femme vertueuse à blasphémer les dieux?

Garnier, du temps de Henri III, fit paraître Cornélie tenant en main l'urne de Pompée. Elle dit :

O douce et chère cendre! ô cendre déplorable!
Qu'avecque vous ne suis-je, ô femme misérable!

C'est la même idée, mais elle est grossièrement rendue dans Garnier, et admirablement dans Corneille. L'expression fait la poésie.

V. 23. Et je n'entrerai point dans tes murs désolés
Que le prêtre et le dieu ne lui soient immolés.

Peut-être *le prêtre et le dieu* sont peu convenables à la vraie douleur. Elle a dit que la cendre de Pompée est son seul *dieu;* et puis elle dit que César est le *dieu*, et Ptolémée le *prêtre*. Tout cela est-il bien conséquent? Peut-être encore ce sentiment serait plus digne de Cornélie, si elle ignorait avec quelle grandeur d'âme César a promis de venger

la mort de Pompée. N'est-on pas un peu fâché que Cornélie ne parle que de faire tuer César? Ce sont des nuances délicates que les connaisseurs aperçoivent, sans en approuver moins la force et la fierté du pinceau de l'auteur.

V. 26. O cendres! mon espoir aussi bien que ma peine.

C'est la répétition de ce vers, *objet terrible et tendre;* mais *aussi bien que ma peine*, affaiblit encore cette répétition; et *des cendres qui versent ce qu'un cœur ressent*, ne sont pas une image naturelle.

V. 29. Toi qui l'as honoré sur cette infâme rive,
D'une flamme pieuse autant comme chétive,

n'est ni français ni noble. On ne dit point, *autant comme*, mais *autant que*. Le mot de *chétive* a été heureusement employé au second acte; *dans quelque urne chétive en ramasser la cendre*. Le même terme peut faire un bon et un mauvais effet, selon la place où il est. Une urne chétive qui contient la cendre du grand Pompée présente à l'esprit un contraste attendrissant : mais une flamme n'est point chétive. Ces deux vers que Philippe met dans la bouche de César :

Restes d'un demi-dieu dont à peine je puis
Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis,

sont d'un sublime si touchant, qu'on dit avec raison que Corneille, dans ses bonnes pièces, faisait quelquefois parler les Romains mieux qu'ils ne parlaient eux-mêmes.

V. 49. Et n'y voyant qu'un tronc dont la tête est coupée.
A cette triste marque il reconnoît Pompée.

Una nota est Magno capitis jactura revulsi.

V. 85. O soupirs! ô respect! ô qu'il est doux de plaindre
Le sort d'un ennemi quand il n'est plus à craindre!

Ces beaux vers font un très-grand effet, parce que la maxime est courte, et qu'elle est en sentiment. Peut-être Cornélie est toujours trop occupée de rabaisser le mérite de César. Elle doit savoir que César a parlé de punir le meurtre de Pompée en arrivant en Égypte, et avant que Ptolémée conspirât contre lui; mais que ne pardonne-t-on point à la veuve de Pompée gémisssante!

Les curieux ne seront pas fâchés de savoir que Garnier avait donné les mêmes sentiments à Cornélie. Philippe lui dit :

César plora sa mort.

Cornélie répond :

Il plora mort celui
Qu'il n'eût voulu souffrir être vif comme lui.

V. 95. Pour grand qu'en soit le prix, son péril en rabat.

Pour grand, ne se dit plus. *Son péril en rabât*, est trop familier.

V. 101. Si comme par soi-même un grand cœur juge un autre,
Je n'aimois mieux juger sa vertu par la nôtre,...

Par la nôtre, gâte un peu ce dernier vers. On ne dit *nous* et *nôtre*, en parlant de soi, que dans un édit; et si Cornélie juge César si vertueux, si généreux, il semble qu'elle aurait dû souhaiter un peu moins sa mort. Elle ne paraît pas toujours d'accord avec elle-même.

V. 103. Et croire que nous seuls armons ce combattant,
Parce qu'au point qu'il est j'en voudrois faire autant.

Au point qu'il est, ne se dit plus.

SCÈNE II.

Après cette scène de Cornélie, qui est un chef-d'œuvre de génie, on est fâché de voir celle-ci. Quand le sujet baisse, l'auteur baisse nécessairement ; et Cléopatre n'est pas digne de parler à Cornélie. Ces scènes d'ailleurs ne servent ni au nœud ni au dénoûment. Ce sont des entretiens et non pas des scènes.

V. 1. Je ne viens pas ici pour troubler une plainte
Trop juste à la douleur dont vous êtes atteinte.

Juste à la douleur, n'est pas français; il fallait *permise à la douleur.*

V. 20. Vous êtes satisfaite, et je ne la suis pas.

On sait aujourd'hui qu'il faut, *je ne le suis pas; ce le* est neutre. Êtes-vous satisfaites? Nous *le* sommes, et non pas, nous *les* sommes.

V. 25. L'ardeur de le venger dans mon âme allumée....

L'ardeur de le venger, ne se rapporte à rien; elle veut dire Pompée : mais ce régime est trop éloigné.

V. 25. En attendant César, demande Ptolémée.

Pourquoi tant répéter qu'elle veut la tête de César, le vengeur de son mari? Que dirait-elle de plus s'il en était l'assassin? Pompée lui-même eût-il demandé la tête de César? est-ce ainsi qu'on doit traiter le plus généreux des vainqueurs? Ce sentiment eût été lâche dans Pompée; pourquoi serait-il beau dans Cornélie?

V. 32. Par la main l'un de l'autre ils périront tous deux.

Encore des souhaits pour la mort de César! qu'un sentiment contraire serait plus noble!

V. 37. Le ciel sur nos souhaits ne règle pas les choses,

est trop prosaïque.

V. 38. Le ciel règle souvent les effets sur les causes.

Vers trop didactique; et tous ces discours sont, de plus, très-inutiles.

V. 45. Chacune a son sujet d'aigreur ou de tendresse,

est trop du style de la comédie.

SCÈNE III.

V. 5. Aussitôt que César eut su la perfidie....

Il faut, *a su la perfidie*.

V. 6. Ah! ce n'est pas ces soins que je veux qu'on me die.

Die était en usage : mais on ne *dit* pas *des soins;* cela n'est pas français.

V. 7. Je sais qu'il fit trancher et clore ce conduit
Par où ce grand secours devoit être introduit.

Il faut, *qu'il a fait trancher*, parce que la chose s'est passée aujourd'hui.

Si Ptolémée avait pu intéresser, ce qui était presque impossible, le récit de sa mort pourrait émouvoir; mais ce récit est aussi froid que son rôle. La pièce d'ailleurs est finie, quand Ptolémée est mort; tout le reste n'est qu'une *superstructure* inutile à l'édifice.

Toute la petite dispute entre Cornélie et Cléopatre est très-froide, par cette raison-là même que Ptolémée n'intéresse point du tout.

V. 24. Du moins César l'eût fait s'il l'avoit consenti.

Ce verbe alors gouvernait l'accusatif comme le datif. On consent aujourd'hui *à* une chose, on ne *la* consent pas. Corneille mit depuis:

Il faudroit qu'à nos vœux il eût mieux consenti.

V. 29. Mais il est mort, madame, avec toutes les marques
Dont éclatent les morts des plus dignes monarques.

Mourir avec toutes les marques dont les morts des plus dignes monarques éclatent!

V. 41. Son esprit alarmé les croit un artifice
Pour réserver sa tête aux hontes du supplice.

On ne dit point *les hontes;* et il n'est pas trop vraisemblable que Ptolémée craignît que l'amant de sa sœur le fît mourir par la main du bourreau. Il fallait donner un plus noble motif à son courage.

SCÈNE IV.

V. 1. César, tiens-moi parole, et me rends mes galères.

Il est évident que Cornélie, qui redemande ses galères, est absolu-

ment inutile. La pièce est finie, et ces galères ne sont point le sujet de la tragédie.

V. 3. Leur roi n'a pu jouir de ton cœur adouci.

Il veut dire, *n'a pu profiter de la clémence de César;* mais *jouir du cœur de César*, est une expression impropre.

V. 4. Et Pompée est vengé ce qu'il peut l'être ici.

N'est-ce pas dommage que cette expression ait entièrement vieilli? on dirait aujourd'hui, *autant qu'il peut l'être;* mais *ce qu'il peut l'être* n'est-il pas plus énergique?

V. 5, 7, 8. Je n'y puis plus rien voir qu'un funeste rivage....
Ta nouvelle victoire, et le bruit éclatant
Qu'aux changements de roi pousse un peuple inconstant.

Un peuple qui pousse un bruit, est un barbarisme.

V. 12. Et souffre que ma haine agisse en liberté.

Elle parle toujours de *sa haine* quand elle ne devrait parler que de sa reconnaissance.

V. 14. Vois l'urne de Pompée, il y manque sa tête.

La tête pour rejoindre à l'urne est un accessoire qui, ne pouvant être refusé, ne mérite peut-être pas d'être demandé; c'est une circonstance étrangère, et les compliments de César paraissent superflus quand l'action est entièrement finie.

V. 21. Qu'un bûcher allumé par ma main et la vôtre,
Le venge pleinement de la honte de l'autre.

On ne voit pas à quoi se rapporte cet *autre*. Il veut dire apparemment *l'autre bûcher*.

V. 30. Il ne recevra point d'honneurs que légitimes,

est trop dur et trop négligé.

V. 33. Faites un peu de force à votre impatience,

n'est pas français. Il faut, ou, *modérez votre impatience*, ou, *mettez un frein à votre impatience*, ou quelque autre tour.

V. 37. Il faut que ta défaite et que tes funérailles
A cette cendre aimée en ouvrent les murailles.

On se lasse à la fin d'entendre Cornélie qui demande toujours les *funérailles de César*, et qui le lui dit en face. *Quid deceat, quid non?*

V. 39. Et, quoiqu'elle la tienne aussi chère que moi,
Elle n'y doit rentrer qu'en triomphant de toi.

Ces vers déparent la beauté et l'harmonie des autres; c'est à quoi il faut toujours prendre garde. Voyez que ces deux *elle* font un mauvais

effet, parce que l'une se rapporte à Rome, et l'autre à la cendre de Pompée, sans que la construction indique ces rapports nécessaires. Voyez combien ce vers est rude, *et, quoiqu'elle la tienne aussi chère que....*

Tout vers qui n'est pas aussi harmonieux qu'exact et correct doit être banni de la poésie; voilà pourquoi il est si prodigieusement difficile d'en faire de bons dans toutes les langues, et surtout dans la nôtre.

V. 49. Je veux que de ma haine ils reçoivent des règles,
Qu'ils suivent au combat des urnes au lieu d'aigles.

Cela est trop impropre et trop vicieux. Qu'est-ce qu'une *haine qui donne des règles à des aigles?* que ce vers affaiblit le précédent qui est admirable! De plus, faut-il que Cornélie parle toujours à César de sa haine pour lui? il serait bien plus beau, à mon gré, de lui dire qu'elle sera toujours son ennemie sans pouvoir haïr un si grand homme.

V. 56. Mais ne présume pas par là toucher mon cœur.

Cela serait bon si César avait tâché de l'engager à suivre son parti; mais il n'y a jamais pensé, il n'a pas dit à Cornélie un seul mot qui pût lui donner cette présomption.

V. 61. Je t'avouerai pourtant, comme vraiment Romaine,
Que pour toi mon estime est égale à ma haine.

Elle a déjà dit plusieurs fois qu'elle est Romaine, et cette affectation diminue beaucoup de la vraie grandeur.

V. 63. Que l'une et l'autre est juste et montre le pouvoir,
L'une de ta vertu, l'autre de mon devoir;
Que l'une est généreuse et l'autre intéressée,
Et que dans mon esprit l'une et l'autre est forcée.

Toutes ces antithèses et cette petite dissertation dégradent la noblesse de ce rôle, et les répétitions continuelles affaiblissent le sentiment.

V. 69. Juge ainsi de la haine où mon devoir me lie.

Un devoir qui la lie à la haine, et toujours la haine!

V. 76. Ils connoîtront leur faute, et le voudront venger,

Ces dieux qui connaîtront leur faute, et ce zèle qui saura bien sans eux arracher la victoire, sont une déclamation si ampoulée et si puérile, qu'on ne peut s'empêcher de s'élever avec force contre ce faux goût. On admirait autrefois ce galimatias, tant le bon goût est rare, tant l'esprit des nations septentrionales de l'Europe est difficile à former!

V. 79. Et quand tout mon effort se trouvera rompu,
Cléopatre fera ce que je n'aurai pu.

Un effort qui se trouve rompu!

V. 81. Je sais quelle est ta flamme et quelles sont ses forces.

Les forces de sa flamme! et on a pu applaudir à tous ces faux sentiments, exprimés en solécismes et en barbarismes!

V. 89. J'empêche ta ruine, empêchant tes caresses.

Ce vers pèche à la fois contre l'harmonie, contre la langue, contre les convenances, et contre la vérité. Il ne convient point à Cornélie de parler des caresses que César peut faire à Cléopatre; elle n'empêche point ses caresses, elle ne peut les empêcher; elle pourrait seulement dire à César que l'amour d'une Égyptienne peut lui être fatal; mais il serait encore plus décent de ne lui en point parler. De quoi se mêle-t-elle? est-ce l'affaire de la veuve de Pompée, pour qui César a eu tant d'égards, tant de générosité? Cela n'est ni convenable ni intéressant. Il est ridicule que Cornélie prononce ces paroles, que César les entende, et que Cléopatre les souffre.

SCÈNE DERNIÈRE.

V. 3. Sacrifiez ma vie au bonheur de la vôtre;
Le mien sera trop grand, et je n'en veux point d'autre.

Cléopatre parle aussi mal que César a parlé. Elle ne veut point d'autre bonheur que d'être tuée par César, parce que Cornélie a manqué à toute bienséance, à toute honnêteté devant elle.

V. 7. Reine, ces vains projets sont le seul avantage
Qu'un grand cœur impuissant a du ciel en partage.

De vains projets qui sont le seul avantage qu'on ait du ciel en partage! et un grand cœur impuissant! César vise au galimatias aussi bien que Cornélie.

V. 9. Comme il a peu de force, il a beaucoup de soins.

Beaucoup de soins; ce n'est pas là le mot propre. César veut dire que Cornélie ne menace beaucoup que parce qu'elle a peu de pouvoir; mais le mot de *soins* ne remplit point du tout cette idée.

V. 12. Et mes félicités n'en seront pas moins pures,
Pourvu que votre amour gagne sur vos douleurs.

Un amour qui gagne sur des douleurs!

V. 18. J'ai vu le désespoir qu'il a voulu choisir.

On ne choisit point un désespoir; au contraire, le désespoir ôte la liberté du choix; ou, si l'on veut, le désespoir force à choisir mal.

V. 23. O honte pour César qu'avec tant de puissance,
Tant de soins pour vous rendre entière obéissance,
Il n'ait pu toutefois en ces événements
Obéir au premier de vos commandements!

Rendre entière obéissance; ces termes signifient la sujétion d'un

vassal. César veut dire qu'il a fait ce qu'il a pu pour obéir à la volonté de Cléopatre. Ce n'est pas là rendre obéissance : cette expression ne lui convient pas; *tant de soins pour*, ne se dit pas.

V. 27. Prenez-vous-en au ciel dont les ordres sublimes,
Malgré tous nos efforts, savent punir les crimes.

Ordres sublimes, ne se dit plus; on se sert des épithètes, *suprêmes*, *souverains*, *inévitables*, *immuables*. *Sublime* est affecté aux grandes idées, aux grands sentiments.

V. 33. Mais comme il est, seigneur, de la fatalité
Que l'aigreur soit mêlée à la félicité....

Le mot propre serait *amertume*, au lieu d'*aigreur*.

V. 43. Un grand peuple, seigneur, dont cette cour est pleine,
Par des cris redoublés demande à voir sa reine.

Il importe peu que le peuple soit ou non dans la cour pour voir Cléopatre. La pièce s'appelle *Pompée :* les assassins sont punis. Tous les compliments de César et de Cléopatre sont peut-être plus inutiles que le dernier discours de Cornélie, dans lequel du moins il y a toujours de la grandeur. Cette dernière scène est la plus froide de toutes; et dans une tragédie, elle doit être, s'il se peut, la plus touchante. Mais *Pompée* n'est point une véritable tragédie, c'est une tentative que fit Corneille, pour mettre sur la scène des morceaux excellents, qui ne faisaient point un tout; c'est un ouvrage d'un genre unique, qu'il ne faudrait pas imiter, et que son génie, animé par la grandeur romaine, pouvait seul faire réussir. Telle est la force de ce génie, que cette pièce l'emporte encore sur mille pièces régulières, que leur froideur a fait oublier. Trente beaux vers de Cornélie valent beaucoup mieux qu'une pièce médiocre.

V. 50. Que ces longs cris de joie étouffent vos soupirs,
Et puissent ne laisser dedans votre pensée
Que l'image des traits dont mon âme est blessée!

Voilà de ces métaphores qui ne paraissent pas naturelles. Comment peut-on avoir dans sa pensée l'image d'un trait qui a blessé une âme? Ces figures forcées expriment toujours mal le sentiment. César veut dire : « Puissiez-vous ne vous occuper que de mon amour! » il pouvait y ajouter encore, *de sa gloire*. Ces sentiments doivent être toujours exprimés noblement, mais jamais d'une manière recherchée.

EXAMEN DE POMPÉE,

PAR CORNEILLE.

« Pour le style, il est plus élevé en ce poëme qu'en aucun des miens, et ce sont, sans contredit, les vers les plus pompeux que j'aie faits. »

Il est important de faire ici quelques réflexions sur le style de la tragédie. On a accusé Corneille de se méprendre un peu à cette pompe des vers, et à cette prédilection qu'il témoigne pour le style de Lucain; il faut que cette pompe n'aille jamais jusqu'à l'enflure et à l'exagération; on n'estime point dans Lucain, *Bella per Emathios plus quam civilia campos* [1]. On estime, *Nil actum reputans si quid superesset agendum* [2].

De même, les connaisseurs ont toujours condamné dans Pompée *les fleuves rendus rapides par le débordement des parricides*, et tout ce qui est dans ce goût. Mais ils ont admiré,

> O ciel! que de vertus vous me faites haïr!
>
> . . . .
>
> Restes d'un demi-dieu dont à peine je puis
> Égaler le grand nom, tout vainqueur que j'en suis.

Voilà le véritable style de la tragédie; il doit être toujours d'une simplicité noble, qui convient aux personnes du premier rang; jamais rien d'ampoulé, ni de bas; jamais d'affectation ni d'obscurité. La pureté du langage doit être rigoureusement observée; tous les vers doivent être harmonieux, sans que cette harmonie dérobe rien à la force des sentiments. Il ne faut pas que les vers marchent toujours de deux en deux; mais que tantôt une pensée soit exprimée en un vers, tantôt en deux ou trois, quelquefois dans un seul hémistiche; on peut étendre une image dans une phrase de cinq ou six vers, ensuite en renfermer une autre dans un ou deux; il faut souvent finir un sens par une rime, et commencer un autre sens par la rime correspondante.

Ce sont toutes ces règles, très-difficiles à observer, qui donnent aux vers la grâce, l'énergie, l'harmonie dont la prose ne peut jamais approcher. C'est ce qui fait qu'on retient par cœur, même malgré soi, les beaux vers; il y en a beaucoup de cette espèce dans les belles tragédies de Corneille. Le lecteur judicieux fait aisément la comparaison de ces vers harmonieux, naturels et énergiques, avec ceux qui ont les défauts contraires; et c'est par cette comparaison que le goût des jeunes gens pourra se former aisément. Ce goût juste est bien plus

1. *Phars.*, I, 1. (Éd.) — 2. *Ibid.*, II, 657. (Éd.)

rare qu'on ne pense; peu de personnes savent bien leur langue; peu distinguent au théâtre l'enflure de la dignité; peu démêlent les convenances. On a applaudi pendant plusieurs années à des pensées fausses et révoltantes. On battait des mains lorsque Baron prononçait ce vers :

Il est, comme à la vie, un terme à la vertu [1].

On s'est récrié quelquefois d'admiration à des maximes non moins fausses. Ce qu'il y a d'étrange, c'est qu'un peuple qui a pour modèle de style les pièces de Racine, ait pu applaudir longtemps des ouvrages où la langue et la raison sont également blessées d'un bout à l'autre.

REMARQUES SUR LE MENTEUR,

COMÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1642.

Avertissement du Commentateur. — Il faut avouer que nous devons à l'Espagne la première tragédie touchante et la première comédie de caractère qui aient illustré la France. Ne rougissons point d'être venus tard dans tous les genres. C'est beaucoup que, dans un temps où l'on ne connaissait que des aventures romanesques et des turlupinades, Corneille mît la morale sur le théâtre. Ce n'est qu'une traduction; mais c'est probablement à cette traduction que nous devons Molière. Il est impossible en effet que l'inimitable Molière ait vu cette pièce sans voir tout d'un coup cette prodigieuse supériorité que ce genre a sur tous les autres, et sans s'y livrer entièrement. Il y a autant de distance de ***Mélite*** au ***Menteur***, que de toutes les comédies de ce temps-là à ***Mélite*** : ainsi Corneille a réformé la scène tragique et la scène comique par d'heureuses imitations. Nous nous conformons à l'édition que Corneille donna en 1644, édition devenue extrêmement rare, dans laquelle on trouve *le Cid* avec les imitations de Guillem de Castro, ***Pompée*** avec les imitations de Lucain, et *le **Menteur***. avec des vers assez curieux qui ne sont dans aucune autre édition. Corneille ne mit point au bas des pages du ***Menteur*** les traits qu'il prit dans Lope ou dans Roxas; on ne sait qui de ces deux poëtes espagnols est l'auteur de cette comédie.

1. Campistron, *Tiridate*, IV, II. (ÉD.)

LE MENTEUR,

COMÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 4. ...J'ai fait banqueroute à ce fatras de lois.

On disait alors *faire banqueroute*, pour *abandonner*, *renoncer*, *quitter*, *se détacher*, mais mal à propos; *banqueroute* était impropre, même en ce temps-là, dans l'occasion où l'auteur l'emploie. Dorante ne fait pas banqueroute aux lois, puisque son père consent qu'il renonce à cette profession.

V. 5. Mais puisque nous voici dedans les Tuileries,
Le pays du beau monde et des galanteries.

Nous avons souvent remarqué ailleurs que *dedans* est une légère faute, et qu'il faut *dans*.

V. 22. C'est là le plus beau soin qui vienne aux belles âmes.

On prend un soin, on a un soin, on se charge d'un soin, on rend des soins; mais un soin ne *vient* pas.

V. 28. Et déjà vous cherchez à pratiquer l'amour.

On ne pratique point l'amour comme on pratique le barreau, la médecine.

V. 29. Je suis auprès de vous en fort bonne posture,
De passer pour un homme à donner tablature.
J'ai la taille d'un maître, etc.

Quoique Corneille ait épuré le théâtre dans ses premières comédies, et qu'il ait imité, ou plutôt deviné le ton de la bonne compagnie de son temps, il est pourtant encore ici loin de la bienséance et du bon goût; mais au moins il n'y a pas de mot déshonnête, comme Scarron s'en permit dans de misérables farces des Jodelets, qui, à la honte de la nation et même de la cour, eurent tant de succès avant les chefs-d'œuvre de Molière.

V. 39. Vous tenez celles-là trop indignes de vous,
Que le son d'un écu rend traitables à tous.

Le son d'un écu et l'idée de ces vers sont des choses honteuses qu'on

devrait retrancher pour l'honneur de la scène française. Ce vers même est imité de la satire de Régnier, intitulée *Macette*. Les bienséances étaient impunément violées dans ce temps-là; et Corneille, qui s'élevait au-dessus de ses contemporains, se laissait entraîner à leurs usages.

V. 41. Aussi que vous cherchiez de ces sages coquettes
Qui bornent au babil leurs faveurs plus secrètes.

Cela n'est pas français. On dit bien *la maison où j'ai été*, mais non *la coquette où j'ai été*.

V. 43. Et qui ne font l'amour que de babil et d'yeux.

Ce vers n'est pas français; *faire l'amour d'yeux et de babil*, ne peut se dire. On a changé ce vers, et on a mis :

Sans qu'il vous soit permis de jouer que des yeux[1].

V. 46. Et le jeu, comme on dit, n'en vaut pas les chandelles.

Chandelles; cette expression serait aujourd'hui indigne de la haute comédie.

V. 63. J'en voyois là beaucoup passer pour gens d'esprit,
Et faire encore état de Chimène et du Cid,
Estimer de tous deux la vertu sans seconde,
Qui passeroient ici pour gens de l'autre monde,
Et se feroient siffler, si, dans un entretien,
Ils étoient si grossiers que d'en dire du bien.

On voit que Corneille avait encore sur le cœur, en 1644, le déchaînement des auteurs contre *le Cid*. Il supprima depuis ces vers, et substitua ceux-ci :

La diverse façon de parler et d'agir
Donne aux nouveaux venus souvent de quoi rougir.

V. 70. Et là, faute de mieux, un sot passe à la montre.

Ce mot signifie *revue*.

V. 83-85. . . . . Il est fort peu d'endroits
Dont il n'ait le rebut aussi bien que le choix.
Comme on s'y connoît mal, chacun s'y fait de mise.

Peut-être cette expression pouvait passer autrefois.

V. 86. Et vaut communément autant comme il se prise.

Vaut autant comme, n'est pas français; on l'a déjà observé ailleurs.

V. 93. Tel donne à pleines mains qui n'oblige personne, etc.

1. Au contraire, c'est dans l'édition de 1644 qu'on lit ce dernier vers. Les éditions de 1664, 1682, 1692, portent la version que Voltaire dit être la première. (*Note de M. Beuchot.*)

Molière n'a point de tirade plus parfaite; Térence n'a rien écrit de plus pur que ce morceau. Il n'est point au-dessus d'un valet, et cependant c'est une des meilleures leçons pour se bien conduire dans le monde. Il me semble que Corneille a donné des modèles de tous les genres.

V. 99. Et d'un tel contre-temps il fait tout ce qu'il fait,
Que, quand il tâche à plaire, il offense en effet,

On ne dit pas *faire d'un contre-temps*, mais *faire à contre-temps*. Au reste, cette scène est d'un ton très-supérieur à toutes les comédies qu'on donnait alors; elle peint des mœurs vraies; elle est bien écrite, à l'exception de quelques fautes excusables.

SCÈNE II.

CLARISSE, *faisant un faux pas et comme se laissant choir.*

Une comédie qui n'est fondée que sur un faux pas que fait une demoiselle en se promenant aux Tuileries, semble manquer d'art dans son exposition; et les compliments que se font Clarisse et Dorante n'annoncent ni intrigue ni caractère.

V. 1. Ay! — Ce malheur me rend un favorable office....

Si cette Clarisse n'avait pas fait un faux pas, il n'y aurait donc pas de pièce? Ce défaut est de l'auteur espagnol. L'esprit est plus content, quand l'intrigue est déjà nouée dans l'exposition. On prend bien plus de part à des passions déjà régnantes, à des intérêts déjà établis. Un amour qui commence tout d'un coup dans la pièce, et dont l'origine est si faible, ne fait aucune impression, parce que cet amour n'est pas assez vraisemblable. On tolère la naissance soudaine de cette passion dans quelque jeune homme ardent et impétueux qui s'enflamme au premier objet; encore y faut-il beaucoup de nuances.

On croirait presque que ce Dorante, qui aime tant à mentir, exerce ce talent dans sa déclaration d'amour, et que cet amour est un de ses mensonges; cependant il est de bonne foi.

V. 2. Puisqu'il me donne lieu de ce petit service.

Lieu d'un service n'est pas français. On donne lieu de rendre service.

V. 19. Et le plus grand bonheur au mérite rendu
Ne fait que nous payer de ce qui nous est dû.

Cela n'est pas français. On rend justice au mérite, on ne lui rend pas *bonheur* : peut-être les premiers imprimeurs ont-ils mis *bonheur* au lieu d'*honneur*. Cette scène languit par une contestation trop longue.

V. 35. Comme l'intention seule en forme le prix, etc.

Ces dissertations dont les phrases commencent presque toujours par *comme*, et dont l'auteur a rempli ses tragédies, sont une de ces habitudes qu'il avait prises en écrivant; c'est la manière du peintre.

SCÈNE IV.

V. 12. La plus belle des deux je crois que ce soit l'autre.

Je crois que ce soit, est une faute de grammaire, du temps même de Corneille. *Je crois*, étant une chose positive, exige l'indicatif; mais pourquoi dit-on, Je crois qu'elle *est* aimable, qu'elle *a* de l'esprit? et *Croyez-vous* qu'elle *soit* aimable, qu'elle *ait* de l'esprit? C'est que *croyez-vous* n'est point positif; *croyez-vous* exprime le doute de celui qui interroge. *Je suis sûr qu'il vous satisfera; êtes-vous sûr qu'il vous satisfasse?*

Vous voyez par cet exemple que les règles de la grammaire sont fondées, pour la plupart, sur la raison, et sur cette logique naturelle avec laquelle naissent tous les hommes bien organisés.

V. 15. Ah! depuis qu'une femme a le don de se taire,
Elle a des qualités au-dessus du vulgaire.

Depuis ne peut être employé pour *quand*, pour *dès là que*, *lorsque*. Ce mot *depuis* dénote toujours un temps passé. Il n'y a point d'exception à cette règle. C'est principalement aux étrangers que j'adresse cette remarque; c'est pour eux surtout qu'on fait ces commentaires. Corneille corrigea depuis :

Monsieur, quand une femme a le don de se taire.

V. 22. Et quand le cœur m'en dit, j'en prends par où je puis.

J'en prends par où je puis, est un peu licencieux, et l'expression est dégoûtante. Ce n'est point ainsi que Térence fait parler ses valets.

SCÈNE V.

V. 40. . . . . Des flûtes. . . . des hautbois,
Qui tour à tour dans l'air poussoient des harmonies
Dont on pouvoit nommer les douceurs infinies.

Quoique ce substantif *harmonie* n'admette point de pluriel, non plus que *mélodie*, *musique*, *physique*, et presque tous les noms des sciences et des arts, cependant j'ose croire que dans cette occasion ces *harmonies* ne sont point une faute, parce que ce sont des concerts différents. On peut dire, *Les mélodies de Lulli et de Rameau sont différentes:* de plus, le Menteur s'égaye dans son récit, et *pousser des harmonies* est assez plaisant pour un menteur qui est supposé chercher à tout moment ses phrases.

V. 66. S'il (le soleil) eût pris notre avis, ou s'il eût craint ma haine,
Il eût autant tardé qu'à la couche d'Alcmène.

Cela est guindé, faux, hors de la nature, et du plus mauvais goût. Aussi Corneille substitua à ces deux vers si différents du reste, ces deux-ci qui sont très-plaisants et du meilleur ton :

S'il eût pris notre avis, sa lumière importune
N'eût pas troublé sitôt ma petite fortune.

V. 75. Il s'est fallu passer à cette bagatelle.

Se passer à, *se passer de*, sont deux choses absolument différentes. *Se passer à* signifie *se contenter de ce qu'on a*. *Se passer de* signifie *soutenir le besoin de ce qu'on n'a pas*. Il a quatre attelages, on peut se passer à moins. Vous avez cent mille écus de rente, et je m'en passe.

SCÈNE VI.

V. 2. Je remets à ton choix de parler ou te taire.

La grande exactitude de la prose veut *de te taire;* mais il faut renoncer à faire des vers si cette petite licence n'est pas permise.

V. 7. . . . . Pauvre esprit! — Je le perds
Quand je vous ois parler de guerre et de concerts.

Je vous *ois* ne se dit plus : pourquoi? Cette diphthongue n'est-elle pas sonore? *Foi*, *loi*, *crois*, *bois*, révoltent-ils l'oreille? Pourquoi l'infinitif *ouïr* est-il resté, et le présent est-il proscrit? La syntaxe est toujours fondée sur la raison; l'usage et l'abolition des mots dépendent quelquefois du caprice; mais on peut dire que cet usage tend toujours à la douceur de la prononciation : *je l'ois*, *j'ois*, est sec et rude; on s'en est défait insensiblement.

V. 27. Étaler force mots qu'elles n'entendent pas,
Faire sonner Lamboy, Jean de Vert, et Galas.

Généraux de l'empereur Ferdinand III.

V. 34. On leur fait admirer les baies qu'on leur donne.

Baies signifie ici *bourdes*, *cassades*. Il faut éviter soigneusement au milieu des vers ces mots *baies*, *haies*, et ne les jamais faire rencontrer par des syllabes qui les heurtent. On est obligé de faire *baies* de deux syllabes, et ce son est très-désagréable; c'est ce qu'on appelle le *demi-hiatus*. Nous avons des règles certaines d'harmonie dans la poésie; pour peu qu'on s'en écarte, les vers rebutent; et c'est en partie pourquoi nous avons tant de mauvais poëtes.

V. 42. Nous pourrons sous ces mots être d'intelligence.

On n'entend pas bien ce que l'auteur veut dire. Comment Dorante sera-t-il d'intelligence avec sa maîtresse, sous les mots de *contrescarpe* et de *fossé?*

V. 49. Ayant si bien en main le festin et la guerre,
Vos gens en moins de rien courroient toute la terre.

Le festin en main; mauvaise expression de ce temps-là.

V. 61. . . . . Mais enfin ces pratiques
Vous peuvent engager en de fâcheux intriques.

Ce mot *intriques* n'est plus d'usage. Thomas Corneille, dans l'édition qu'il fit des œuvres de son frère, substitua :

. . . . Mais enfin ces pratiques
Vous couvriront de honte en devenant publiques.

DORANTE.

N'en prends point de souci. Mais tous ces vains discours, etc.

V. 65. . . . . Sache qu'à me suivre
Je t'apprendrai bientôt d'autres façons de vivre.

A me suivre; est un barbarisme.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 3. Par quelque haut récit qu'on en soit conviée,
C'est grande avidité de se voir mariée.

Cette expression *conviée*, prise en ce sens, n'est plus d'usage : mais j'ose croire que si on voulait l'employer à propos, elle reprendrait ses premiers droits.

Remarquez ici que la scène change. Le premier acte s'est passé dans les Tuileries, à présent nous sommes dans la maison de Clarisse à la place Royale. On aurait pu aisément supposer que la maison est voisine du jardin des Tuileries, et que le spectateur voit l'une et l'autre. Nous avons déjà dit que l'unité de lieu ne consiste pas à rester toujours dans le même endroit, et que la scène peut se passer dans plusieurs lieux représentés sur le théâtre avec vraisemblance. Rien n'empêche qu'on ne voie aisément un jardin, un vestibule, une chambre.

V. 7. S'il faut qu'à vos projets la suite ne réponde,
Je m'engagerois trop dans le caquet du monde.

Il faut, *ne réponde pas*. Ce *ne* seul ne se dit que dans les occasious suivantes : Je crains qu'elle ne réponde; il n'est point de douceurs qu'elle ne réponde aux compliments qu'on lui a faits; il n'y a personne dans cette maison dont je ne réponde. Est-il une question difficile à laquelle elle ne réponde? Mais nous ne voulons pas faire une trop longue dissertation.

V. 12. Ce que vous souhaitiez est la même justice.

La même justice ne signifie pas la *justice même*. Voyez ce qui est dit sur cette règle dans les notes sur la tragédie de *Cinna*[1].

1. Du *Cid*, acte II, scène II. (ÉD.)

V. 15. Je le tiendrai longtemps dessous votre fenêtre,
Afin qu'avec loisir vous puissiez le connaître.

Cette manière de présenter un amant à sa maîtresse, qu'il doit épouser, paraît un peu singulière dans nos mœurs; mais la pièce est espagnole, et, de plus, ce n'est point ici une entrevue : le père ne veut que prévenir Clarisse par la bonne mine de son fils.

V. 17. Examiner sa taille, et sa mine, et son air,
Et voir quel est l'époux que je vous veux donner.

Son air.... donner. Il faut rimer à l'oreille, puisque c'est pour elle que la rime fut inventée, et qu'elle n'est que le retour des mêmes sons, ou du moins de sons à peu près semblables. On prononçait *donner*, en faisant sonner la finale *r*, comme s'il y avait eu *donnair*.

V. 24. Je cherche à l'arrêter, parce qu'il m'est unique.

On ne dit pas *il m'est unique*, comme *il m'est cher*, *il m'est agréable*, parce qu'*unique* n'est pas un adjectif, une qualité susceptible de régime. Il est agréable pour moi, agréable à mes yeux. *Unique* est absolu. Mais pourquoi dit-on : cela m'est agréable, et ne peut-on pas dire : cela m'est aimable? cela est plaisant à mon goût, et non pas : cela m'est plaisant? C'est qu'*agréable* vient d'*agréer :* cela m'agrée, au datif. *Plaisant* vient de *plaire :* cela me plaît, aussi au datif, comme s'il y avait : *plaît à moi.* Il n'en est pas ainsi d'*aimer :* J'aime cette pièce, et non : cette pièce aime à moi; ainsi on ne peut dire : *m'est aimable.*

SCÈNE II.

V. 15. Cette chaîne (du mariage) qui dure autant que notre vie,
Et qui nous doit donner plus de peur que d'envie,
Si l'on n'y prend bien garde, attache assez souvent
Le contraire au contraire et le mort au vivant.

Cette allégorie ne paraît-elle pas un peu forte dans une scène de comédie, et surtout dans la bouche d'une fille? Mais toute cette tirade est de la plus grande beauté. Il n'y a point de fille qui parle mieux, et peut-être si bien dans Molière.

V. 34. . . . . Fille qui vieillit tombe dans le mépris.
C'est un nom glorieux qui se garde avec honte.
Sa défaite est fâcheuse, à moins que d'être prompte.

L'usage permet qu'on dise : cette fille est *de défaite*, c'est-à-dire elle est belle; on peut aisément s'en défaire, la marier. Mais *sa défaite* exprime figurément qu'elle s'est rendue : *défaire*, *se défaire*, un visage *défait*, un ennemi *défait*, *défaite* d'une marchandise, *défaite* d'une armée : toutes acceptions différentes.

V. 37. Le temps n'est pas un dieu qu'elle puisse braver,
Et son honneur se perd à le trop conserver.

Il semble qu'une fille perde son honneur en se mariant. Ce vers gâte un très-beau morceau.

V. 39. Ainsi vous quitteriez Alcippe pour un autre,
Dont vous verriez l'humeur rapportant à la vôtre ?

Rapportant n'était pas français du temps même de Corneille. Il faut : *dont vous verriez l'humeur conforme à la vôtre*, *répondante à la vôtre*, *assortie à la vôtre.*

V. 42. Il me faudroit en main avoir un autre amant.

J'avois . . . . certaine vieille *en main*,
D'un génie, à vrai dire, au-dessus de l'humain.

MOLIÈRE, *École des Femmes.*

SCÈNE III.

V. 7. Ton père va descendre, âme double et sans foi !

Tout cela paraît choquer un peu la bienséance ; mais on pardonne au temps où Corneille écrivait : on tutoyait alors au théâtre. Le tutoiement, qui rend le discours plus serré, plus vif, a souvent de la noblesse et de la force dans la tragédie ; on aime à voir Rodrigue et Chimène l'employer. Remarquez cependant que l'élégant Racine ne se permet guère le tutoiement que quand un père irrité parle à son fils, ou un maître à un confident, ou quand une amante emportée se plaint à son amant :

Je ne t'ai point aimé ! Cruel, qu'ai-je donc fait[1] ?

Hermione dit :

Ne devois-tu pas lire au fond de ma pensée[2] ?

Phèdre dit :

Eh bien ! connois donc Phèdre et toute sa fureur[3].

Mais jamais Achille, Oreste, Britannicus, etc., ne tutoient leurs maîtresses ; à plus forte raison cette manière de s'exprimer doit-elle être bannie de la comédie, qui est la peinture de nos mœurs. Molière en fait usage dans le *Dépit amoureux*[4] ; mais il s'est ensuite corrigé lui-même.

V. 30. Si je le vis jamais, et si je le connoi....
Ne viens-je pas de voir son père avecque toi !

Voilà encore *connois* ou *connoi* qui rime avec *toi*. Voilà une nouvelle preuve qu'on prononçait *je connois*, ou bien *je connoi*, en retranchant la lettre *s*, comme nous prononçons *j'aperçois*, *je vois*, *loi*, *roi ;* tous

1. *Andromaque*, IV, V. (ÉD.) — 2. *Id.*, V, III. (ÉD.) — 3. *Phèdre*, II, 5. (ÉD.)
4. Acte III, scène V. (ÉD.)

les *oi* prononcés comme écrits avec l'*o*. Aujourd'hui qu'on prononce *je connais*, *je parais*, *je verrais*, *j'aimerais*, il est clair qu'il faut un *a*.

V. 33. Tu passes, infidèle, âme ingrate et légère,
La nuit avec le fils, le jour avec le père.

Cette idée ne serait pas tolérable, s'il n'était question d'une fête qu'on a donnée. Le théâtre doit être l'école des mœurs.

V. 25. Son père, de vieux temps, étoit ami du mien.

On ne dit point *de vieux temps*, mais *dès longtemps*, *depuis longtemps*, *de tout temps*, *toujours*, *en tout temps*, *en tous les temps*.

V. 51. Quoi! je suis donc un fourbe, un bizarre, un jaloux?

Il semble que l'auteur espagnol n'ait pas tiré assez de parti du mensonge de Dorante sur cette fête. La méprise d'un page, qui a pris une femme pour une autre, n'a rien d'agréable ni de comique. D'ailleurs, ce mensonge de Dorante, fait à son rival, devait servir au nœud de la pièce et au dénoûment; il ne sert qu'à des incidents.

V. 61. A moins qu'en attendant le jour du mariage,
M'en donner ta parole et deux baisers pour gage.

Cette indécence ne serait point soufferte aujourd'hui. On demande comment Corneille a épuré le théâtre? C'est que, de son temps, on allait plus loin; on demandait des baisers et on en donnait. Cette mauvaise coutume venait de l'usage où l'on avait été très-longtemps en France de donner, par respect, un baiser aux dames, sur la bouche, quand on leur était présenté. Montaigne dit qu'il est triste pour une dame d'apprêter sa bouche pour le premier mal tourné qui viendra à elle avec trois laquais.

Les soubrettes se conformèrent à cet usage sur le théâtre. De là vient que, dans *la Mère coquette*, de Quinault[1], jouée plus de vingt ans après, la pièce commence par ces vers :

Je t'ai baisé deux fois. — Quoi! tu baises par compte?

Il faut encore observer que, quand ces familiarités ridicules sont inutiles à l'intrigue, c'est un défaut de plus.

SCÈNE IV.

V. 7. . . . . Ce jour même nos armes
Régleront par leur sort tes plaisirs ou tes larmes.

Cela n'est pas français. *Régler* ne veut pas dire *causer;* on ne peut dire *régler des larmes*, *régler des plaisirs*.

V. 10. Puissé-je dans son sang voir couler tout le mien!

L'auteur paraît ici quitter absolument le ton de la comédie, et s'élé-

1. Acte I, scène I. (Éd.)

ver à la noblesse des images et des expressions tragiques; mais il faut observer que c'est un amant au désespoir qui veut appeler son rival en duel. Les expressions suivent ordinairement le caractère des passions qu'elles expriment.

Interdum tamen et vocem comœdia tollit[1].

V. 11. Le voici, ce rival que son père t'amène.

On ne conçoit pas trop comment Alcippe peut voir entrer Dorante. Le premier vers de la cinquième scène prouve que Dorante et Géronte son père sont dans une place publique, ou dans une rue sur laquelle donnent les fenêtres de Clarice, ou, à toute force, dans le jardin des Tuileries, qui est le premier lieu de la scène, quoiqu'il soit assez peu vraisemblable que tous les personnages de cette comédie passent leur journée et ne fassent leurs affaires qu'en se promenant dans un jardin. Or Alcippe est encore dans la maison de Clarice; car ce n'est sûrement ni dans la rue, ni dans un jardin public que Géronte vient rendre visite à Clarice et lui proposer son fils en mariage; ce n'est pas non plus dans la rue que Clarice découvre à sa soubrette les secrets de son cœur; enfin ce ne peut pas être dans la rue qu'Alcippe vient débiter à sa maîtresse deux pages d'injures, et lui demander ensuite deux baisers; cela ne serait ni vraisemblable, ni décent : ce n'est pas dans le milieu d'un jardin, puisque Clarice le prie de parler plus bas, de crainte que son père ne l'entende.

Il faut donc conclure que le lieu de la scène change souvent dans cette comédie, et qu'en cet endroit Alcippe, qui est chez Clarice, ne peut pas voir entrer Dorante qui est dans la rue. Remarquez aussi que les scènes IVe et Ve ne sont point liées, et que le théâtre reste vide. Seulement Alcippe annonce que Dorante paraît : mais il l'annonce mal à propos, puisqu'il ne peut le voir.

V. 14. Mais ce n'est pas ici qu'il faut le quereller.

Quereller signifie aujourd'hui *reprendre*, *faire des reproches*, *réprimander;* il signifiait alors *insulter*, *défier*, et même *se battre*. Dans nos provinces méridionales, les tribunaux se servent du mot *quereller* pour accuser un homme, attaquer un testament, une convention : c'est un abus des mots; le langage du barreau est partout barbare.

SCÈNE V.

V. 1. Dorante, arrêtons-nous, le trop de promenade
Me mettroit hors d'haleine et me feroit malade.

Il me semble par ces vers que Géronte et Dorante soient dans les Tuileries. Comment Alcippe a-t-il pu les voir de la maison de Clarice, à la place Royale?

1. Horace, *Art poét.*, 93. (Éd.)

V. 11. Et l'univers entier ne peut rien voir d'égal
Aux superbes dehors du palais Cardinal.

Aujourd'hui le Palais-Royal. Ce quartier, qui est à présent un des plus peuplés de Paris, n'était que des prairies entourées de fossés, lorsque le cardinal de Richelieu y fit bâtir son palais. Quoique les embellissements de Paris n'aient commencé à se multiplier que vers le milieu du siècle de Louis XIV, cependant la simple architecture du palais Cardinal ne devait pas paraître si superbe aux Parisiens, qui avaient déjà le Louvre et le Luxembourg. Il n'est pas surprenant que Corneille, dans ces vers, cherchât à louer indirectement le cardinal de Richelieu, qui protégea beaucoup cette pièce, et même donna des habits à quelques acteurs. Il était mourant alors, en 1642, et il cherchait à se dissiper par ces amusements.

V. 13. Toute une ville entière avec pompe bâtie
Semble d'un vieux fossé par miracle sortie,
Et nous fait présumer à ses superbes toits
Que tous ses habitants sont des dieux ou des rois.

Des dieux! cela est un peu fort.

V. 70. Ce fut, s'il m'en souvient, le second de septembre.

Ces particularités rendent la narration de Dorante plus vraisemblable; on ne peut se refuser au plaisir de dire que cette scène est une des plus agréables qui soient au théâtre. Corneille, en imitant cette comédie de l'espagnol de Lope de Vega, a, comme à son ordinaire, eu la gloire d'embellir son original. Il a été imité à son tour par le célèbre Goldoni. Au printemps de l'année 1750, cet auteur si naturel et si fécond a donné à Mantoue une comédie intitulée *le Menteur*. Il avoue qu'il en a imité les scènes les plus frappantes de la pièce de Corneille. Il a même quelquefois beaucoup ajouté à son original. Il y a dans Goldoni deux choses fort plaisantes : la première, c'est un rival du Menteur, qui redit bonnement pour des vérités toutes les fables que le Menteur lui a débitées, et qui est pris pour un menteur lui-même, à qui on dit mille injures; la seconde est le valet qui veut imiter son maître, et qui s'engage dans des mensonges ridicules dont il ne peut se tirer.

Il est vrai que le caractère du Menteur de Goldoni est bien moins noble que celui de Corneille. La pièce française est plus sage, le style en est plus vif, plus intéressant. La prose italienne n'approche point des vers de l'auteur de *Cinna*. Les Ménandre, les Térence, écrivirent en vers, c'est un mérite de plus, et ce n'est guère que par impuissance de mieux faire, ou par envie de faire vite, que les modernes ont écrit des comédies en prose. On s'y est ensuite accoutumé. L'*Avare* surtout, que Molière n'eut pas le temps de versifier, détermina plusieurs auteurs à faire en prose leurs comédies. Bien des gens prétendent aujourd'hui que la prose est plus naturelle et sert mieux le comique. Je crois que dans les farces la prose est assez convenable : mais que *le Misanthrope* et le *Tartufe* perdraient de force et d'énergie s'ils étaient en prose!

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 3. Je rends grâces au ciel de ce qu'il a permis
Que je suis survenu pour vous refaire amis.

Il faudrait, *que je sois;* le *que* entre deux verbes exige le subjonctif, excepté quand on assure positivement quelque chose. Je suis sûr que vous m'aimez; je crois que vous m'aimez; je jure que je vous aime; mais il faut dire, *je permets, je souhaite, je doute, je veux, j'ordonne, je crains, je désire que vous aimiez.*

V. 13. . . . . .Quoi que j'aie pu faire[1],
Je crois n'avoir rien fait qui doive vous déplaire.

Le mot *aie* ne peut entrer dans un vers, à moins qu'il ne soit suivi d'une voyelle avec laquelle il forme une élision.

V. 17. Mon affaire est d'accord.

Les hommes sont *d'accord;* les affaires sont *accordées, terminées, accommodées, finies.*

V. 43. Prenez sur un appel le loisir d'y rêver,
Sans commencer par où vous devez achever.

Ce premier hémistiche du second vers ne serait pas permis dans le style élevé; c'est une licence qu'il faut prendre très-rarement dans le comique. Une conjonction, un adverbe monosyllabe, un article, doivent rarement finir la moitié d'un vers.

Adieu, je m'en vais à Paris pour mes affaires.

SCÈNE II.

V. 5. . . . L'ardeur de Clarice est égale à vos flammes.

Ce mot au pluriel était alors en usage; et en effet pourquoi ne pas dire *à vos flammes*, aussi bien qu'à *vos feux*, *à vos amours?*

V. 13. Comme il en voit sortir ces deux beautés masquées,
Sans les avoir au nez de plus près remarquées,
Voyant que le carrosse et chevaux et cocher
Étoient ceux de Lucrèce, il suit sans s'approcher;
Et les prenant ainsi pour Lucrèce et Clarice,
Il rend à votre amour un très-mauvais service.

1. Dans l'édition de 1664, il y a :

Plus je me considère,
Moins je découvre en moi ce qui vous peut déplaire. (Éd.)

Sans les avoir au nez, etc. Cette manière de s'exprimer ne serait plus excusable à présent que dans la bouche d'un valet.

Au lieu de ces vers, on trouve ceux-ci dans quelques éditions :

> Il les en voit sortir, mais à coiffe abattue,
> Et sans les approcher il suit de rue en rue.
> Aux couleurs, au carrosse, il ne doute de rien;
> Tout étoit à Lucrèce, et le dupe si bien
> Que, prenant ces beautés pour Lucrèce et Clarice,
> Il rend à votre amour, etc.

V. 35. Il vint hier de Poitiers, et sans faire aucun bruit
Chez lui paisiblement a dormi toute nuit.

On disait alors *toute nuit*, au lieu de *toute la nuit;* mais comme on ne pouvait pas dire *tout jour*, à cause de l'équivoque de *toujours*, on a dit *toute la nuit*, comme on disait *tout le jour*.

V. 37. Quoi! sa collation....—N'est rien qu'un pur mensonge,
Ou bien s'il l'a donnée, il l'a donnée en songe.

Il est évident que ce dernier vers n'est placé là que pour la rime. Ce sont de légères taches que la difficulté de notre poésie doit faire excuser. Dès qu'on voit *songe*, on est presque sûr de *mensonge*.

V. 49. A nous laisser duper nous sommes bien novices.

Ce vers signifie à la lettre, *nous ne savons pas être dupés*. C'est le contraire de ce que l'auteur veut dire.

V. 55. Quiconque le peut croire ainsi que vous et moi,
S'il a manqué de sens, n'a pas manqué de foi.

Philiste avoue ici qu'il a cru ce que disait Dorante; et le vers d'après, il dit qu'il ne l'a pas cru.

SCÈNE III.

Les scènes ici cessent encore d'être liées : le théâtre ne reste pas tout à fait vide; les acteurs qui entrent sont du moins annoncés.

V. 33. En matière de fourbe, il est maître, il y pipe.

Cette expression ne serait plus admise aujourd'hui. On dit *piper au jeu*, *piper la bécasse;* voilà tout ce qui est resté en usage.

V. 57. Tu vas sortir de garde et perdre tes mesures.

Cette métaphore, tirée de l'art des armes, paraît aujourd'hui peu convenable dans la bouche d'une fille parlant à une fille; mais quand une métaphore est usitée, elle cesse d'être une figure. L'art de l'escrime étant alors beaucoup plus commun qu'aujourd'hui, *sortir de garde*, *être en garde*, entraient dans le discours familier, et on employait ces expressions avec les femmes même; comme on dit *à la boule vue*, là

ceux qui n'ont jamais vu jouer à la boule; *servir sur les deux toits*, à ceux qui n'ont jamais vu jouer à la paume; *le dessous des cartes*, etc.

SCÈNE IV.

Remarquez que le théâtre ici ne reste pas tout à fait vide, et que si les scènes ne sont pas liées, elles sont du moins annoncées. Il sort deux acteurs, et il en rentre deux autres; mais les deux premiers ne sortent qu'en conséquence de l'arrivée des deux seconds. C'est toujours la même action qui continue, c'est le même objet qui occupe le spectateur. Il est mieux que les scènes soient toujours liées; les yeux et l'esprit en sont plus satisfaits.

V. 2. J'ai su tout ce détail d'un ancien valet.

Autrefois un auteur, selon sa volonté, faisait *hier* d'une syllabe, et *ancien* de trois; aujourd'hui cette méthode est changée. *Ancien* de deux syllabes devient dur. On est réduit à éviter ce mot quand on veut faire des vers où rien ne rebute l'oreille.

V. 14. Ne hésiter jamais, et rougir encor moins.

Ne hé est dur à l'oreille. On ne fait plus difficulté de dire aujourd'hui, *j'hésite*, *je n'hésite plus*.

SCÈNE V.

Cette scène est tout espagnole : c'est un simple jeu de deux femmes, une simple méprise de Dorante, dont il ne résulte rien d'intéressant ni de plaisant, rien qui déploie les caractères; et c'est probablement la raison pour laquelle *le Menteur* n'est plus si goûté qu'autrefois.

V. 19. Chère amie, il en conte à chacune à son tour.

Il paraît que Clarice ne dit pas ce qu'elle devrait dire, et ne joue pas le rôle qu'elle devrait jouer. Elle est convenue que Lucrèce mentirait au Menteur, et qu'elle lui ferait croire que cette Lucrèce est la même personne qu'il a vue aux Tuileries. C'est la demoiselle des Tuileries que Dorante aime, c'est elle à qui il croit parler. Par conséquent il n'en conte point à chacune à son tour, il n'est point fourbe; il tombe dans le piége qu'on lui a dressé.

V. 78. Appelez-moi grand fourbe, et grand donneur de bourdes.

Cette expression est aujourd'hui un peu basse; elle vient de l'ancien mot *bourdeler*, *bordeler*, qui ne signifiait que *se réjouir*.

V. 123. Vous couchez d'imposture, et vous osez jurer,
Comme si je pouvois vous croire ou l'endurer.

Vous couchez d'imposture; cette manière de s'exprimer n'est plus admise; elle vient du jeu. On disait : *Couché de vingt pistoles*, *de trente pistoles*, *couché belle.*

V. der. J'ai donné cette baie à bien d'autres qu'à vous.

Cette scène ne peut réussir, elle est trop forcée; il était naturel que Clarice lui dit : « C'est moi que vous avez trouvée aux Tuileries, vous devez reconnaître ma voix; » et alors tout était fini.

SCÈNE VI.

V. 15. Je disois vérité.—Quand un menteur la dit,
En passant par sa bouche elle perd son crédit.

Voilà deux vers qui sont passés en proverbe. C'est une vérité fortement et naïvement exprimée; elle est dans l'espagnol, et on l'a imitée dans l'italien.

V. 18. Elle recevra point un accueil moins farouche.

Il faudrait ici la particule *ne* avant le verbe, pour que la phrase fût exacte. Cette licence n'est pas même permise en poésie[1].

V. 19. Allons sur le chevet rêver quelque moyen.

Il faut : *rêver* à *quelque moyen*.

V. der. Il sera demain jour, et la nuit porte avis.

On ne peut guère finir un acte moins vivement. Il faut toujours tenir le spectateur en haleine, lui donner de la crainte ou de l'espérance. Quand un personnage se borne à dire : « Nous verrons demain ce que nous ferons; allons-nous-en, » le spectateur est tenté de s'en aller aussi, à moins que les choses auxquelles le personnage va rêver ne soient très-intéressantes.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 1. Mais, monsieur, pensez-vous qu'il soit jour chez Lucrèce?

Nous avons déjà remarqué que le lieu de la scène changeait souvent dans cette comédie, et que, par conséquent, l'unité de lieu n'y était pas scrupuleusement observée.

V. 9. Je me suis souvenu d'un secret que toi-même
Me donnois hier pour grand, pour rare, pour suprême.

Un secret suprême! voilà à quoi l'esclavage de la rime réduit trop souvent les auteurs : on emploie les mots les plus impropres, parce

1. On lit dès 1664 :

Elle pourra trouver un accueil moins farouche. (Éd.)

qu'ils riment. C'est le plus grand défaut de notre poésie. Il vaut mieux rejeter la plus belle pensée que de la mal exprimer.

V. 14. Je sais ce qu'est Lucrèce : elle est sage et discrète.

D'où le sait-il, lui qui arriva hier de Poitiers?

V. 15. A lui faire présent mes efforts seroient vains.

Il faut dire : *faire un présent* ou *faire présent de quelque chose.*

V. 20. Si celle-ci venoit qui m'a rendu sa lettre,

n'est pas français. Il faudrait *celle-là* ou *celle. Celle* ne doit point se séparer du *qui;* mais ce n'est qu'une petite faute.

V. 30. Mais, monsieur, attendant que Sabine survienne,
Et que sur son esprit vos dons fassent vertu,
Il court quelque bruit sourd qu'Alcippe s'est battu.

On dit : *se faire une vertu*, *faire une vertu d'un vice;* mais *faire vertu*, quand il signifie *faire effet*, n'est plus d'usage, et *faire vertu sur quelque chose* est un barbarisme.

SCÈNE III.

V. 4. Avec ces qualités, j'avois lieu d'espérer
Qu'assez malaisément je pourrois m'en parer.

Dans ces deux vers, que Cliton répète ici après les avoir dits à la fin du second acte, on peut remarquer qu'*espérer*, ne se prenant jamais en mauvaise part, ne peut pas servir de synonyme à *craindre*, et qu'ici l'expression n'est point juste.

V. 18. Et je n'ai point appris qu'elle eût tant d'efficace.

Efficace, pris comme substantif, n'est plus d'usage; on dit *efficacité*, ou plutôt on se sert d'un autre mot.

V. 25. Qu'en moins de fermer l'œil on ne s'en souvient pas[1].

En moins de fermer l'œil, pour *en moins d'un clin d'œil*, n'est pas français.

V. 36. Vous les hachez menu comme chair à pâtés.
Vous avez tout le corps bien plein de vérités,
Il n'en sort jamais une.

Ces vers ne paraissent-ils pas d'un genre de plaisanterie trivial, et même trop bas pour le ton général de la pièce?

1. Dans l'édition de 1664, Corneille a mis :

Qu'en moins d'un tournemain on ne s'en souvient pas.

L'édition de 1682 a la même version. Dans l'édition de 1692, il y a :

Qu'en moins d'une heure ou deux, etc. (*Note de M. Beuchot.*)

SCÈNE IV

V. 2. Que mal à propos
Son abord importun vient troubler mon repos!

Il ne peut pas dire qu'il est en repos : il ne pourrait trouver son père incommode qu'en cas qu'il sût que son père vient troubler son amour. Il serait excusable alors par l'excès de sa passion; mais il n'a de véritable passion que celle de mentir assez mal à propos.

V. 14. Je me tiens trop heureux qu'une si belle fille,
Si sage et si bien née, entre dans ma famille!

Si sage et si bien née, une fille qui a été surprise avec un homme pendant la nuit!

SCÈNE V.

Qu'il me soit permis de dire, en passant, que, dans les quatre scènes précédentes, la résurrection d'Alcippe, le nouvel embarras de Dorante avec Géronte, la noble confiance de ce dernier, forment les situations les plus heureuses et les plus comiques. On ne voit point de tels exemples chez les Grecs, ni chez les Latins : aussi l'auteur italien n'a-t-il pas manqué de traduire toutes ces scènes.

SCÈNE VI.

Toutes les fois qu'un acteur entre ou sort du théâtre, l'art exige que le spectateur soit instruit des motifs qui l'y déterminent. On ne voit pas trop ici quel motif ramène Sabine.

V. 18. On prend à toutes mains, dans le siècle où nous sommes,
Et refuser n'est plus le vice des grands hommes.

Que veut dire *le vice des grands hommes*, quand il s'agit d'une femme de chambre?

V. der. Je vous conterai lors tout ce que j'aurai fait.

Ces scènes, qui ne consistent qu'à donner de l'argent à des suivantes qui font des façons et qui acceptent, sont devenues aussi insipides que fréquentes; mais alors, la nouveauté empêchait qu'on n'en sentît toute la froideur.

SCÈNE VII.

V. 2. C'est un homme qui fait litière de pistoles.

Litière de pistoles, expression aujourd'hui proscrite et entièrement hors d'usage.

V. 26. Elle tient, comme on dit, le loup par les oreilles.

Le proverbe ne paraît-il pas un peu trivial, et la scène un peu trop longue, dans la situation où sont les choses?

V. 36. Peut-être que tu mens aussi bien comme lui.

On a déjà dit que *comme* est ici un solécisme, et qu'il faut *que*.

SCÈNE VIII.

V. 3. Elle meurt de savoir que chante le poulet.

Il faut *ce que chante*. Nous ne devons pas rendre le *quid* des Latins et le *che* des Italiens par le simple *que :* la raison en est claire ; ce *que* produirait une amphibologie perpétuelle. *Je crois que vous pensez* est très-différent de *je crois ce que vous pensez*. *Je vois que vous aimez* et *je vois ce que vous aimez* ne sont pas la même chose.

L'auteur corrigea, depuis :

Comme elle a les yeux fins, elle a vu le poulet.

V. 25. Conte-lui dextrement le naturel des femmes.

Dextrement n'est plus d'usage. On ne conte point le naturel; on le peint, on le décrit.

SCÈNE IX.

V. 1. Il t'en veut tout de bon, et m'en voilà défaite.

Ces scènes de Clarice et de Lucrèce ne sont ni comiques ni intéressantes. Aucune des deux n'aime ; elles jouent un tour assez grossier à Dorante, qui doit reconnaître Clarice à sa voix ; et ce sont elles qui sont véritablement menteuses avec lui.

V. 23. Si tu l'aimes, du moins étant bien avertie,
Prends bien garde à ton fait, et fais bien ta partie.

Cette expression, prise en ce sens, n'est plus d'usage. Aujourd'hui, *prendre garde à son fait* est une phrase très-populaire.

On a remarqué que ces scènes de Clarice et de Lucrèce sont toutes très-froides. On en demande la raison : c'est que ni l'une ni l'autre n'a une vraie passion, ni un grand intérêt.

V. 27. . . . . Vous n'en casserez, ma foi, que d'une dent ;

façon de s'exprimer prise d'un ancien proverbe trivial, et indigne d'être écrit, surtout en vers.

V. 29. Quand nous le vîmes hier dedans les Tuileries....

Ce vers prouve deux choses : d'abord que la pièce dure deux journées ; ensuite que la scène a changé, que le théâtre ne doit plus représenter les Tuileries, mais la place Royale. Il était, à la vérité, assez extraordinaire que ces dames se promenassent si régulièrement dans un jardin deux journées de suite; mais il ne l'est pas moins qu'elles aient de si longues conférences dans une place.

Au reste, la règle des vingt-quatre heures peut très-bien subsister,

la pièce commençant à six heures du soir et finissant le lendemain à la même heure.

V. 46. Soit, mais il est saison que nous allions au temple.

Il est saison, pour *il est temps*, *il est l'heure*, ne se dit plus. De plus, voilà une manière bien froide et bien maladroite de finir un acte : « Il est temps d'aller à l'église, parce que nous n'avons plus rien à dire. »

V. 47. Allons. — Si tu le vois, agis comme tu sais.
— Ce n'est pas sur ce coup que je fais mes essais.

Tu sais ne rime pas avec *essais;* c'est ce qu'on appelle des rimes provinciales. La rime est uniquement pour l'oreille. On prononce *tu sais* comme s'il y avait *tu sés*, et *essais* est long et ouvert. Si on ne voulait rimer qu'aux yeux, *cuiller* rimerait avec *mouiller*. Tous les mots qui se prononcent à peu près de même doivent rimer ensemble Il me paraît que c'est la règle générale concernant la rime.

V. 51. Mais sachez qu'il est homme à prendre sur le vert.

On appelait alors *le vert* le gazon du rempart sur lequel on se promenait, et de là vient le mot *boulevert*, vert à jouer à la boule, qu'on prononce aujourd'hui *boulevart*. Le nom de *vert* se donnait aussi au marché aux herbes.

ACTE V.

SCÈNE I.

GÉRONTE, ARGANTE.

Voici un monsieur Argante dont le spectateur n'a point encore entendu parler, qui arrive sous prétexte de solliciter un procès, mais effectivement pour détromper Géronte, et lui ouvrir les yeux sur toutes les faussetés que lui a débitées son fils. Peut-être désirerait-on qu'il fût annoncé dès le premier acte; c'est du moins une des règles de l'art: on doit rarement introduire au dénoûment un personnage qui ne soit à la fois annoncé et attendu. D'ailleurs on ne voit pas de quelle utilité est cet Argante, qui ne paraît qu'un moment, qui ne revient pas même aux dernières scènes. Géronte n'aurait-il pas pu découvrir aussi bien la fausseté du mariage de Dorante dans une conversation avec Clarice ou Lucrèce, à qui son fils vient de jurer qu'il n'est point marié, et qu'il n'a imaginé ce mensonge que pour se conserver la liberté d'offrir à la personne qu'il aime son cœur et sa main? Mais il faut songer en quel temps écrivait Corneille, et passer rapidement aux scènes suivantes, qui sont sublimes.

SCÈNE III.

V. 1. Êtes-vous gentilhomme?

Cette scène est imitée de l'espagnol. Le génie mâle de Corneille quitte ici le ton familier de la comédie; le sujet qu'il traite l'oblige d'élever sa voix; c'est un père justement indigné, c'est

Iratus Chremes (qui) tumido delitigat ore.

Hor., *Art poét.*

On voit ici la même main qui peignit le vieil Horace et don Diègue. Il n'est point de père qui ne doive faire lire cette belle scène à ses enfants. Et si l'on disait aux farouches ennemis du théâtre, aux persécuteurs du plus beau des arts : « Oserez-vous nier que cette scène, bien représentée, ne fasse une impression plus heureuse et plus forte sur l'esprit d'un jeune homme que tous les sermons que l'on débite journellement sur cette matière? » je voudrais bien savoir ce qu'ils pourraient répondre.

Goldoni, dans son *Bugiardo*, n'a pu imiter cette belle scène de Corneille, parce que Pantalon Bisognosi est le père de son Menteur, et que Pantalon, marchand vénitien, ne peut avoir l'autorité et le ton d'un gentilhomme. Pantalon dit simplement à son fils qu'il faut qu'un marchand ait de la bonne foi.

V. 49. .... Mon indulgence, au dernier point venue,
Consentoit à tes yeux l'hymen d'une inconnue.

Consentir est un verbe neutre qui régit le datif, c'est-à-dire notre préposition *à* qui sert de datif. On ne dit pas *consentir quelque chose*, *mais à quelque chose*. Dans quelques éditions on a substitué *approuvait* à *consentait*.

SCÈNE IV.

V. 5. Toutes tierces, dit-on, sont bonnes ou mauvaises.

Cette plaisanterie est tirée de l'opinion où l'on était alors que le troisième accès de fièvre décidait de la guérison ou de la mort.

V. 10. Car je doute à présent si vous aimez Lucrèce.

On ne sait en effet qui Dorante aime, il ne le sait pas lui-même; c'est une intrigue où le cœur n'a aucune part. Dorante, Lucrèce et Clarice, prennent si peu de part à cet amour, que le spectateur n'y prend aucun intérêt. C'est un très-grand défaut, comme on l'a déjà dit, et l'intrigue n'est point assez plaisante pour réparer cette faute. La pièce ne se soutient que par le comique des menteries de Dorante.

V. 23. Mon cœur entre les deux est presque partagé.

Cela seul suffit pour refroidir la pièce. S'il ne se soucie d'aucune, qu'importe celle qu'il aura?

V. 28. Quoi! même en disant vrai, vous mentiez en effet?

Voilà une excellente plaisanterie, qui prépare le dénoûment de l'intrigue.

SCÈNE V.

(A la fin.) Cette scène participe de cette froideur causée par l'indifférence de Dorante. Il demande avec empressement comment on a reçu sa lettre écrite à une personne qu'il n'aime guère, et qu'il appelle *ce cher objet*.

SCÈNE VI.

V. 32. Votre âme du depuis ailleurs s'est engagée.

Du depuis a toujours été une faute ; c'est une façon de parler provinciale. Il est clair que le *du* est de trop avec le *de*.

V. 41. Vous serez marié, si l'on veut, en Turquie....
— Je serai marié, si l'on veut, en Alger.

Être marié en Turquie ou bien à Alger, n'est pas fort différent. Ce n'est pas là enchérir, c'est répéter.

V. 47. Moi-mêmes à mon tour je ne sais où j'en suis.

Il ne faut point ici d'*s* à *même*.

V. 54. Sabine m'en a fait un secret entretien.
— Bonne bouche, j'en tiens, mais l'autre la vaut bien.

La méprise de Dorante serait plaisante et intéressante, si, aimant passionnément une des deux, il disait à l'une tout ce qu'il croit dire à l'autre. L'auteur espagnol et le français semblent avoir manqué leur but.

Clarice fait connaître, au second acte, qu'elle n'aime ni Dorante ni Alcippe, et qu'elle ne veut qu'un mari. Ainsi nul intérêt dans cette pièce ; elle se soutient seulement par des méprises et des mensonges comiques. *Faire un entretien*, n'est pas français. *Bonne bouche*, est trivial, et cette longue méprise est froide.

V. 90. Est-il un plus grand fourbe, et peux-tu l'écouter?

Elle devait lui dire : « Je suis Clarice, c'est mon nom, et vous avez cru que je m'appelais Lucrèce. »

V. 104. Vois que fourbe sur fourbe à nos yeux il entasse,
Et ne fait que jouer des tours de passe-passe.

Cette expression populaire ne paraît-elle pas ici déplacée?

V. 108. Si mon père à présent porte parole au vôtre,
Après son témoignage en voudrez-vous quelque autre?

De pareils dénoûments sont toujours froids et vicieux, parce qu'ils n'ont point ce qu'on appelle la péripétie, ils n'excitent aucune surprise ; il n'y a ni comique, ni intérêt. *Si mon père consent à mon mariage, y consentez-vous? Oui.* Ce n'est pas la peine de faire cinq actes

pour amener quelque chose de si trivial; et, encore une fois, le caractère du Menteur est l'unique cause du succès.

V. 115. Je ne lui ferai pas ce mauvais entretien.

Faire un mauvais entretien, est un barbarisme.

SCÈNE VII ET DERNIÈRE.

V. 8. Le devoir d'une fille est dans l'obéissance.
— Venez donc recevoir ce doux commandement.

Il est assez singulier de remarquer que Corneille a placé ces deux mêmes vers dans la bouche de Camille et de Curiace, dans sa belle tragédie des *Horaces*[1].

V. 12. Je changerai pour toi cette pluie en rivière.

Plaisanterie bien recherchée. Un défaut de cette pièce est la répétition des façons et des gaietés d'une soubrette à qui l'on fait quelques petits présents.

V. dern. Par un si rare exemple apprenez à mentir.

C'est ici une plaisanterie de valet, mais elle paraît déplacée. On attend la morale de la pièce, qui est toute contraire au propos de Cliton. Goldoni ne manque jamais à ce devoir. Tous ses dénoûments sont accompagnés d'une courte leçon de vertu. Chez lui le Menteur est puni, et il doit l'être : il en a fait un malhonnête homme, odieux et méprisable. Le Menteur, dans le poëte espagnol et dans la copie faite par Corneille, n'est qu'un étourdi. Il y a peut-être plus d'intérêt dans l'italien, en ce que tous les mensonges du *Bugiardo* servent à ruiner les espérances d'un honnête homme discret, timide, et fidèle.

REMARQUES SUR LA SUITE DU MENTEUR,

COMÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1644.

Avertissement du commentateur. — La *Suite du Menteur* ne réussit point. Serait-il permis de dire qu'avec quelques changements elle ferait au théâtre plus d'effet que *le Menteur* même? L'intrigue de cette seconde pièce espagnole est beaucoup plus intéressante que la première. Dès que l'intrigue attache, le succès ne dépend plus que de quelques embellissements, de quelques convenances, que peut-être Corneille négligea trop dans les derniers actes de cette pièce.

1. Acte I, scène IV.

SUITE DU MENTEUR,

COMÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

Dès les premiers vers un grand intérêt commence. Dorante est en prison, après avoir disparu le jour de ses noces. Il est vrai qu'il n'a eu aucune raison de s'enfuir quand il allait se marier; que c'est un caprice impardonnable; que ce caprice même le rend un peu méprisable : mais il est en prison; sa maîtresse a épousé son père; ce père est mort : tout cela excite beaucoup de curiosité. C'est une chose à laquelle il ne faut jamais manquer dans les expositions. Toute première scène qui ne donne pas envie de voir les autres ne vaut rien.

V. 25. Et tel vous soupçonnoit de quelque guérison
D'un mal privilégié dont je tairai le nom.

Il faut plaindre un siècle où l'on présentait sur le théâtre de ces idées qui font rougir. De plus, *privilégié* doit être de cinq syllabes, et Corneille le fait de quatre.

V. 27. Pour moi, j'écoutois tout, et mis dans mon caprice
Qu'on ne devinoit rien que par votre artifice.

Je mis dans mon caprice, ne peut signifier, *je mis dans ma tête*, *dans ma fantaisie*, *dans mon imagination*, *dans mon esprit;* on n'a pas le caprice comme on a une faculté de l'âme; on peut bien avoir un caprice dans son idée, mais on n'a point une idée dans son caprice.

V. 32. Attendant le boiteux, je consolois Lucrèce.

Ancienne façon de parler qui signifie *le temps*, parce que les anciens figuraient le temps sous l'emblème d'un vieillard boiteux qui avait des ailes, pour faire voir que le mal arrive trop vite, et le bien trop lentement.

Nous ne remarquerons pas dans cette pièce toutes les fautes de langage; elles sont en très-grand nombre : mais c'est assez d'avertir qu'en général il ne faut pas imiter le style de cet ouvrage trop négligé. Il me semble que la meilleure manière de s'instruire est d'observer soigneusement les fautes des bons écrits, parce qu'elles pourraient être d'un exemple dangereux; et de remarquer les beautés des pièces moins heureuses, parce que d'ordinaire ces beautés sont perdues.

V. dern. La dernière partie de cette première scène me paraît d'un très-grand mérite. Il y a cependant quelques fautes de langage.

SCÈNE II.

(*A la fin.*) S'il ne s'agissait dans cette scène que d'une femme qui a vu passer un prisonnier, qui, sans le connaître, devient amoureuse de lui, qui lui déclare sa passion en lui envoyant de l'argent, ce ne serait qu'une aventure incroyable et indécente de nos anciens romans; et ce qui n'est ni décent, ni vraisemblable, ne peut jamais plaire: mais cette Mélisse ne fait que son devoir en faisant une démarche si extraordinaire; elle obéit à son frère, pour lequel Dorante est en prison; elle s'égaye même en obéissant, car elle n'est point encore éprise de Dorante; elle veut à la fois le servir comme elle le doit, l'embarrasser un peu, et voir en même temps s'il est digne qu'on s'attache à lui. Tout cela est à la fois noble, intéressant, et du haut comique. On ne peut que louer l'auteur espagnol de cette belle invention; mais il eût fallu y mettre plus d'art et de ménagement.

Les plaisanteries du valet et l'avidité pour l'argent sont très-grossières. On n'a que trop longtemps avili la comédie par le bas comique, qui n'est point du tout comique. Ces scènes de valets et de soubrettes ne sont bonnes que quand elles sont absolument nécessaires à l'intérêt de la pièce, et quand elles renouent l'intrigue; elles sont insipides dès qu'on ne les introduit que pour remplir le vide de la scène; et cette insipidité, jointe à la bassesse des discours, déshonore un théâtre fait pour amuser et pour instruire les honnêtes gens.

SCÈNE III.

V. 43. Cette pièce doit être et plaisante et fantasque;
Mais, son nom? — Votre nom de guerre, LE MENTEUR.
— Les vers en sont-ils bons? fait-on cas de l'auteur?
— La pièce a réussi, quoique foible de style, etc.

Cette tirade et toute cette scène durent plaire beaucoup en leur temps; elles rappelaient au public l'idée d'un ouvrage qui avait extrêmement réussi. Beaucoup de vers du *Menteur* avaient passé en proverbe; et même, près de cent ans après, un homme de la cour, contant à table des anecdotes très-fausses, comme il n'arrive que trop souvent, un des convives, se tournant vers le laquais de cet homme, lui dit : *Cliton, donnez à boire à votre maître.*

SCÈNE IV.

(*A la fin.*) Cette scène n'est-elle pas très-vraisemblable, très attachante? Dorante n'y joue-t-il pas le rôle d'un homme généreux? n'inspire-t-il pas pour lui un grand intérêt? la situation n'est-elle pas des

plus heureuses? ne tient-elle pas les esprits en suspens? Je doute qu'il y ait au théâtre une pièce mieux commencée.

SCÈNE VI.

V. 14. Et c'est ainsi, monsieur, que l'on s'amende à Rome?

Cliton fait fort mal de ne pas approuver un mensonge si noble; et Dorante perd ici une belle occasion de faire voir qu'il est des cas où il serait infâme de dire la vérité. Quel cœur serait assez lâche pour ne point mentir quand il s'agit de sauver la vie et l'honneur d'un père, d'un parent, d'un ami? Il y avait là de quoi faire de très-beaux vers.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 6. Que je voudrois l'aimer, si j'étois demoiselle!

C'est précisément ce que dit Antoine à César dans la tragédie de *Pompée : Et si j'étais César, je la voudrais aimer.* Cette idée, ridicule dans le tragique, est ici à sa place. On peut remarquer d'ailleurs que, quand il s'agit d'amour, il y a une infinité de vers qui conviennent également au comique et au tragique. Tout ce qui est naturel et tendre peut également s'employer dans les deux genres; mais ce qui n'est que familier ne doit jamais appartenir qu'au genre comique.

Le grand défaut de ce temps-là était de ne pas distinguer ces nuances. On n'y parvint que fort tard, quand le goût épuré de la cour de Louis XIV, l'esprit de Racine et la critique de Boileau eurent enfin posé ces bornes qu'il était si difficile de connaître, et qu'il est si aisé de passer. On doit avouer que c'est un mérite qui ne fut guère connu qu'en France; l'amour n'a été traité sur aucun autre théâtre comme il doit l'être. Les auteurs tragiques de toutes les autres nations ont toujours fait parler leurs amants en poëtes.

V. 24. Mais vous suivez d'un frère un absolu pouvoir.

Cela justifie entièrement le procédé de Mélisse; cela rend son rôle intéressant. Tout annonce jusqu'ici une pièce parfaite pour la conduite. Nous ne parlons point des fautes de style.

SCÈNE II.

(*A la fin*). Cette scène redouble encore l'intérêt. L'amour de Mélisse, fondé sur la reconnaissance, dut être attendrissant. Les scènes suivantes soutiennent cet intérêt dans toute sa force, malgré les fautes du style.

SCÈNE VI.

(*A la fin.*) Cette scène du portrait n'est-elle pas encore très-ingé-

nieuse? Les menteries que fait Dorante dans cette pièce ne sont plus d'une étourderie ridicule comme dans la première; elles sont pour la plupart dictées par l'honneur ou par la galanterie; elles rendent le Menteur infiniment aimable.

ACTE III.

SCÈNE I.

(*A la fin.*) Cette scène ne dément en rien le mérite des deux premiers actes. N'est-ce pas l'invention du monde la plus heureuse, de faire secourir Dorante par son rival Philiste, et de préparer ainsi le plus grand embarras?

J'écarte, comme je l'ai déjà dit, tous les petits défauts de langage, les plaisanteries qui ne sont plus de mode; je ne m'arrête qu'à la marche de la pièce, qui me paraît toujours parfaite. La manière dont Mélisse envoie à Dorante son portrait, celle dont il le prend, ce portrait montré à un homme qui paraît surpris et fâché de le voir; encore une fois, y a-t-il rien de mieux ménagé et de plus agréable dans aucune pièce de théâtre?

SCÈNE II.

(*A la fin.*) Ces scènes avec Cliton, ces stances sur un portrait, cette parodie des stances par Cliton, peuvent avoir nui à la pièce. Ces défauts seraient bien aisés à corriger.

SCÈNE III.

(*A la fin.*) Cette scène où Mélisse voilée vient voir si on lui rendra son portrait, devait être d'autant plus agréable que les femmes alors étaient en usage de porter un masque de velours, ou d'abaisser leurs coiffes quand elles sortaient à pied. Cette mode venait d'Espagne, ainsi que la plupart de nos comédies.

SCÈNE IV.

(*A la fin.*) On pouvait tirer un plus grand parti de l'aventure de Philiste, qui rencontre sa maîtresse dans la prison de Dorante. Ce coup de théâtre, qui pouvait fournir les situations les plus intéressantes, ne produit qu'un mensonge aussi plat qu'inutile. Tout se borne à faire passer Mélisse pour une lingère. L'intrigue pouvait redoubler, et elle est affaiblie; l'intérêt cesse dès qu'il n'y a plus de danger; le comique cesse aussi, dès qu'il n'est plus dans les situations; et voilà ce qui perd une pièce, que quelques changements pouvaient rendre excellente.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 37. Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,
Lise, c'est un accord bientôt fait que le nôtre, etc.

Si la *Suite du Menteur* est tombée, ces vers ne le sont pas; presque tous les connaisseurs les savent par cœur. C'est la même pensée qu'on voit dans *Rodogune*[1]; et cela prouve que les mêmes choses conviennent quelquefois à la comédie et à la tragédie; mais la comédie a sans doute plus de droit à ces petits morceaux naïfs et galants. Celui-ci a toujours passé pour achevé. Il n'y a que ce vers : *Et, sans s'inquiéter de mille peurs frivoles*, qui dépare un peu ce joli couplet.

Nous avons déjà remarqué combien la rime entraîne de mauvais vers, et avec quel soin il faut empêcher que de deux vers il y en ait un pour le sens, et l'autre pour la rime.

V. 51. Si, comme dit Sylvandre, une âme en se formant,
Ou descendant du ciel, prend d'une autre l'aimant,
La sienne a pris le vôtre, etc.

Tout ce qui suit est une allusion au roman de l'*Astrée*, du marquis d'Urfé; roman qui eut en France beaucoup de réputation et de cours sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, et qu'on lisait encore, même dans les beaux jours de Louis XIV, sur la foi de sa réputation. Toutes ces allusions sont toujours froides au théâtre, parce qu'elles ne sont point liées au nœud de la pièce; ce n'est que de la conversation, ce n'est que de l'esprit, et toute beauté étrangère est un défaut.

SCÈNE II.

(A la fin.) Pour n'avoir pas su mettre en œuvre l'amour de Mélisse et le don de son portrait, la pièce languit.

Cette scène de Cléandre et de Mélisse n'est qu'ingénieuse. Toutes ces petites finesses refroidissent les spectateurs; il faut attacher dans la comédie comme dans la tragédie, quoique par des moyens absolument différents. Il faut que le cœur soit occupé; il faut qu'on désire et qu'on craigne; les situations doivent être vives : c'est ici tout le contraire.

SCÈNE III.

(A la fin.) Cette scène augmente l'ennui.

SCÈNE IV.

(A la fin.) Tout est manqué.

1. Acte I, scène VII. (ÉD.)

SCÈNE V.

(*A la fin.*) C'est encore pis; cette Mélisse qui prend Philiste son amant pour Dorante, ce Cliton qui crie au secours, font tomber la pièce.

ACTE V.

SCÈNE I.

(*A la fin.*) Ces scènes, où les valets font l'amour à l'imitation de leurs maîtres, sont enfin proscrites du théâtre avec beaucoup de raison. Ce n'est qu'une parodie basse et dégoûtante des premiers personnages.

SCÈNE III.

(*A la fin.*) Cette scène pouvait faire un très-grand effet, et ne le fait point. Les plus beaux sentiments n'attendrissent jamais quand ils ne sont pas amenés, préparés par une situation pressante, par quelque coup de théâtre, par quelque chose de vif et d'animé.

SCÈNE V ET DERNIÈRE.

(*A la fin.*) Cette scène est encore manquée. L'auteur n'a point fait de Philiste l'usage qu'il en pouvait faire. Un rival ne doit jamais être un personnage épisodique et inutile. Philiste est froid; et c'est, comme on l'a dit si souvent, le plus grand des défauts. Ce refrain, *Rentrez dans la prison dont vous vouliez sortir*, est encore plus froid que le caractère de Philiste; et cette petite finesse anéantit tout le mérite que pouvait avoir Philiste en se sacrifiant pour son ami.

Je ne sais si je me trompe; mais en donnant de l'âme à ce caractère, en mettant en œuvre la jalousie, en retranchant quelques mauvaises plaisanteries de Cliton, on ferait de cette pièce un chef-d'œuvre.

EXAMEN DE LA SUITE DU MENTEUR.

Le lecteur doit être averti que tous ces Examens à la fin des pièces sont de Pierre Corneille.

« Le contraire est arrivé de *Théodore*, que les troupes de Paris n'y ont point rétablie (*au théâtre*) depuis sa disgrâce, mais que celles des provinces y ont fait assez passablement réussir. »

Il ne faut jamais juger d'une pièce par les succès des premières années, ni à Paris, ni en province; le temps seul met le prix aux ouvrages; et l'opinion réfléchie des bons juges est, à la longue, l'arbitre du goût du public.

REMARQUES

SUR THÉODORE, VIERGE ET MARTYRE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE SUR LA FIN DE 1645.

Préface du commentateur. — Si quelque chose peut étonner et confondre l'esprit humain, c'est que l'auteur de *Polyeucte* ait pu être celui de *Théodore;* c'est que le même homme qui avait fait la scène sublime dans laquelle Pauline demande à Sévère la grâce de son mari, ait pu présenter une héroïne dans un mauvais lieu, et accompagner une turpitude si odieuse et si ridicule de tous les mauvais raisonnements qu'une telle impertinence peut suggérer, de tous les incidents qu'une telle infamie peut fournir, et de tous les mauvais vers que le plus inepte des versificateurs n'aurait jamais pu faire.

Comment ne se trouva-t-il personne qui empêchât l'auteur de *Cinna* de déshonorer ses talents par le choix honteux d'un tel sujet, et par une exécution aussi mauvaise que le sujet même? comment les comédiens osèrent-ils enfin représenter *Théodore?*

ÉPITRE DÉDICATOIRE A MONSIEUR L. P. C. B.

« Je vois que la meilleure partie de mes juges impute ce mauvais succès à l'idée de la prostitution, quoique.... j'aie employé, pour en exténuer l'horreur, tout ce que l'art et l'expérience m'ont pu fournir de lumières. »

Il ne paraît pas qu'il ait mis de voile sur ce sujet révoltant, puisqu'il emploie dans la pièce les mots de *prostitution*, d'*impudicité*, de *fille abandonnée aux soldats*.

« Et certes il y a de quoi congratuler à la pureté de notre théâtre, etc. »

Congratuler à, ne se dit plus. Cette phrase est latine, *tibi gratulor:* mais aujourd'hui *congratuler* régit l'accusatif comme *féliciter*.

« La modestie de notre scène a désavoué comme indigne d'elle ce peu (*de la prostitution de Théodore décrite par saint Ambroise*) que la nécessité de mon sujet m'a forcé de faire connaître. »

Les honnêtes gens assemblés sont toujours chastes. On souffrait du temps de Hardy qu'on parlât de viol sur le théâtre, de la manière la plus grossière : mais c'est qu'alors il n'y avait que des hommes gros-

siers qui fréquentassent les spectacles. Mairet et Rotrou furent les premiers qui épurèrent un peu la scène des indécences les plus révoltantes. Il était impossible que cette pièce de Corneille eût du succès en 1645; elle en aurait eu vingt ans auparavant. Il choisit ce sujet parce qu'il connaissait mieux son cabinet que le monde, et qu'il avait plus de génie que de goût. C'est toujours la même versification, tantôt forte, tantôt faible; toujours la même inégalité de style, le même tour de phrase, la même manière d'intriguer; mais n'étant pas soutenu par le sujet comme dans les pièces précédentes, il ne pouvait ni s'élever ni intéresser. Puisqu'il faut des notes sur toutes les pièces de Corneille, on en donne aussi quelques-unes sur *Théodore;* mais un commentaire n'est pas un panégyrique : on doit au public la vérité dans toute son étendue.

« Après cela j'oserai bien dire que ce n'est pas contre des comédies pareilles aux nôtres que déclame saint Augustin. »

On sait assez que saint Augustin ignorait le grec; s'il avait connu cette belle langue, il n'aurait pas déclamé contre Sophocle; ou s'il eût déclamé contre ce grand homme, il eût été fort à plaindre.

« Ils demeurent privés du plus agréable et du plus utile des divertissements dont l'esprit humain soit capable. »

On ne peut rien dire de plus fort en faveur de l'art des Sophocle, dont Aristote a donné les règles; et il est bien honteux pour notre nation, devenue si critique après avoir été si barbare, que Corneille ait été obligé de faire l'apologie d'un art qui était si respectable entre ses mains.

Le grand Corneille traite ici avec une fierté qui sied bien à sa réputation et à son mérite, ces hommes bassement jaloux du premier des beaux-arts, qui colorent leur envie du prétexte de la religion. Ils craignent que la nation ne s'instruise au théâtre, et que des hommes accoutumés à nourrir leur esprit de ce que la raison a de plus pur, et de ce que l'éloquence des vers a de plus touchant, ne deviennent indifférents pour de vaines disputes scolastiques, pour de vaines querelles, dans lesquelles on veut trop souvent entraîner les citoyens.

Ces ennemis de la société ont imaginé qu'un chrétien devait regarder *Cinna*, *les Horaces* et *Polyeucte*, du même œil dont les Pères de l'Église regardaient les mimes et les farces obscènes qu'on représentait de leur temps dans les provinces de l'empire romain.

On consulta sur cette question, dans l'année 1742, monsignor Cérati, confesseur du pape Clément XII, et du consistoire qui élut ce pape. J'ai heureusement retrouvé une partie de sa réponse, écrite de sa main, commençant par ces mots : *I concilii ei padri;* et finissant par ceux-ci, *Giovan Battista Andreini;* et voici la traduction fidèle des principaux articles de sa lettre :

« Les conciles et les Pères qui ont condamné la comédie, comme il paraît par le troisième article du concile de Carthage de l'an 397, entendaient les représentations obscènes, mêlées de sacré et de profane, la dérision des choses ecclésiastiques, les blasphèmes, etc.

« Les comédies, dans des temps plus éclairés, ne furent pas de ce

genre. C'est pourquoi saint Thomas, quest. 168, art. III, parlant de la comédie, s'exprime ainsi :

« *Officium histrionum, ordinatum ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum; nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, id est non utendo aliquibus illicitis verbis, vel factis, et non adhibendo ludos negotiis et temporibus indebitis.*

« L'emploi des comédiens, institué pour donner quelque délassement « aux hommes, n'est pas en soi illicite; ils ne sont point dans l'état de « péché, pourvu qu'ils usent honnêtement de leurs talents, c'est-à-« dire qu'ils évitent les mots et les actions défendus, et qu'ils ne repré-« sentent point dans les temps qui ne sont point permis »

« Caëtan, en commentant ce passage, conclut : *Donc l'art des comédiens qui se contiennent dans les bornes n'est point condamnable, mais permis.*

« Saint Antonin, archevêque de Florence, dans sa Somme théologique, partie III, titre 8, chap. IV, dit :

« Au temps de saint Charles Borromée, il fut défendu à certains co-« médiens de représenter sur le théâtre de Milan. Ils allèrent trouver « saint Charles, et obtinrent de lui un décret portant permission de re-« présenter des comédies dans son diocèse, en observant les règles pres-« crites par saint Thomas; il se fit présenter tous les sujets des scènes « qu'ils jouaient impromptu, et il leur fit jurer que toutes les nouvelles « scènes qu'ils mêleraient à celles dont il avait vu la disposition seraient « aussi honnêtes et aussi décentes que les autres. »

« L'usage de l'Italie est de permettre toutes les représentations qui ne portent point de scandale. On joue des pièces à Rome, dans de certains temps, et particulièrement dans des colléges. Les comédiens approchent des sacrements, et on ne trouve aucune bulle ni aucun décret des papes qui les en privent. On leur donne la sépulture dans les églises comme à tous les autres bons catholiques, avec toutes les cérémonies sacrées, *con tutte le sacre fonzioni.*

« Nicolo Barbieri rapporte qu'Isabella Andreini reçut à Lyon beaucoup d'honneurs, qu'elle y fut enterrée avec pompe, et que son corps fût accompagné des principaux de la ville, qui firent graver son épitaphe sur le bronze.

« L'empereur Mathias donna des lettres de noblesse à Pierre Cequini. Jean-Baptiste Andreini fut de l'académie de Mantoue, et capitaine des chasses.

« Le même Nicolo Barbieri rapporte que Rinoceronte, comédien, mourut de son temps en odeur de sainteté. »

Si Lope de Vega et Shakspeare ne furent pas regardés comme de saints personnages, personne au moins, ni à Madrid, ni à Londres, ne reprocha à ces deux célèbres auteurs d'avoir représenté leurs ouvrages selon l'usage des anciens Grecs nos maîtres. Le fameux docteur Ramon, le licencié Michel Sanchez, le chanoine Mira de Mezeva, le chanoine Tarraga, firent beaucoup de comédies, presque toutes estimées, et leurs fonctions de prêtres n'en furent pas interrompues. Plusieurs

prêtres en France en ont fait, témoin le cardinal de Richelieu, l'abbé Boyer, l'abbé Genest, aumônier de Mme la duchesse d'Orléans, et tant d'autres. Enfin l'art doit être encouragé, l'abus de l'art seul peut avilir.

Pour dernière preuve incontestable, rapportons la déclaration de Louis XIII du 16 avril 1641, enregistrée au parlement; elle dit expressément :

« Nous voulons que l'exercice des comédiens, qui peut innocemment détourner nos sujets de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public. »

C'est en vertu de cette déclaration que Louis XIV maintint Floridor, sieur de Soulas, dans la possession de sa noblesse, par arrêt du conseil du 10 septembre 1668. En bonne foi, peut-on flétrir un pensionnaire du roi, déclaré gentilhomme par le roi, pour avoir rempli des fonctions dont le roi lui ordonne expressément de s'acquitter? il est mis en prison s'il ne joue pas; il est excommunié s'il joue. Voilà un bel exemple de nos contradictions. En faut-il davantage pour confondre ceux qui se déclarent contre nos spectacles, autant par ignorance que par mauvaise volonté?

THÉODORE,

VIERGE ET MARTYRE,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

Il est vrai que cette pièce ne mérite aucun commentaire. Elle pèche par l'indécence du sujet, par la conduite, par la froideur, par le style. On ne fera que très-peu de remarques.

SCÈNE I.

V. 3. Mon père est gouverneur de toute la Syrie.

Dans *Polyeucte*, Félix est gouverneur de *toute* l'Arménie, et ici Valens est gouverneur de *toute* la Syrie. Un mot de trop gâte un beau vers, et rend un médiocre mauvais.

V. 4. Et, comme si c'étoit trop peu de flatterie,
Moi-même elle m'embrasse, etc.

Trop peu de flatterie de donner le gouvernement de *toute la Syrie! et la fortune qui embrasse Placide!* quelles expressions! quel style! quelle négligence!

V. 7. Certes, si je m'enflois de ces vaines fumées
Dont on voit à la cour tant d'âmes si charmées....

Il faut convenir que ce style est bas et incorrect; et malheureusement la plus grande partie de la pièce est écrite dans ce goût.

On a exigé un commentaire sur toutes les pièces de Corneille; mais toutes n'en méritent pas. Que verra-t-on par ce commentaire? que nul auteur n'est jamais tombé si bas, après être monté si haut. La seule consolation d'un travail si ingrat, est que du moins tant de fautes peuvent être de quelque utilité. Elles feront voir aux étrangers que les beautés ne nous aveuglent pas sur les défauts; que notre nation est juste en admirant et en désapprouvant; et les jeunes auteurs, en voyant ces chutes déplorables et si fréquentes, en seront plus sur leurs gardes.

V. 9. Si l'éclat des grandeurs avoit pu me ravir,
J'aurois de quoi me plaire et de quoi m'assouvir.

Un éclat qui peut ravir! un homme qui aurait de quoi se plaire et de quoi s'assouvir! Nul auteur n'a jamais écrit plus mal et mieux. Voilà pourquoi on disait que Corneille avait un démon qui fit pour lui les belles scènes de ses tragédies, et qui lui laissa faire tout le reste[1].

V. 12. A moins que de leur rang, le mien ne sauroit croître,

n'est pas français. Un rang ne croît pas; on passe, on s'élève d'un rang à un autre.

V. 14. On y monte souvent par de moindres degrés,

n'est pas plus exact que le reste; on ne monte pas à un titre.

V. 15. Mais ces honneurs pour moi ne sont qu'une infamie,
Parce que je les tiens d'une main ennemie.

Parce que, est une conjonction dure à l'oreille et traînante en vers, il faut toujours l'éviter: mais quand il est répété, il devient intolérable. On pardonne toutes ces fautes dans des ouvrages remplis de beautés comme les précédents.

V. 19. . . . . Ce cœur n'est point à vendre.

On peut dire dans le style noble, *venger son sang, vendre son honneur à la fortune;* mais *un cœur à vendre* est bas.

V. 25. Va plus outre,

terme autrefois familier, et qui n'est plus français.

1. C'était Molière qui disait cela.

V. 26. Joins le vouloir des dieux à leur autorité.

Pourquoi *le vouloir des dieux*? Cet hymen n'est point ordonné par un oracle; les *dieux* sont ici de trop; *le vouloir* n'est plus d'usage.

V. 27. Assemble leur faveur, assemble leur colère.

Il faudrait *leurs faveurs* au pluriel, parce qu'on ne peut assembler une seule chose.

V. 37. Sitôt qu'à son parti le bonheur eut manqué,
Sa tête fut proscrite et son bien confisqué.

Toutes ces expressions sont faibles, prosaïques, et rampantes.

V. 45. Et depuis ce moment Marcelle a fait chez nous
Un destin que tout autre aurait trouvé fort doux,

est du style bas et négligé de la comédie. En voilà assez sur le style de la pièce, dont les fautes ne sont rachetées par aucun morceau sublime. Nous nous contenterons de remarquer les endroits moins faibles que les autres. Il est étrange que Corneille ait senti le vice de son sujet, et qu'il n'ait pas senti le vice de sa diction.

V. 57. Puisque avec tant d'effort on vous voit travailler
A mettre ailleurs l'éclat dont elle doit briller....

Travailler à mettre ailleurs un éclat!

V. 59. . . . . .Votre âme ravie
Lui veut donner ce trône élevé pour Flavie.

Le terme de *trône* ne peut jamais convenir à un gouverneur de province.

V. 63. Flavie au lit malade en meurt de jalousie.

Ce style prosaïque est inadmissible dans le tragique; la poésie n'est faite que pour déguiser et embellir tous ces détails. Voyez comment Racine rend la même idée :

Phèdre atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire,
Lasse enfin d'elle-même et du jour qui l'éclaire[1].

V. 72. Chaque jour pour l'aigrir je vais jusqu'à l'outrage.

Il n'était pas nécessaire que Placide outrageât tous les jours sa belle-mère qui lui veut donner sa fille. Ce sont là des mœurs révoltantes, et qui rendent tout d'un coup le premier personnage odieux.

Nous ne parlerons plus guère du style; nous nous en tiendrons à l'art de la tragédie. Il n'y a rien de tragique dans cette intrigue; c'est un jeune homme qui ne veut point de la femme qu'on lui offre, et qui en aime une autre qui ne veut point de lui; vrai sujet de comédie, et même, sujet trivial. Nous avons déjà remarqué que les gens peu ins-

1. *Phèdre*. I, I.

truits croient que Racine a gâté le théâtre en y introduisant ces intrigues d'amour. Mais il n'y a aucune pièce de Corneille dont l'amour ne fasse l'intrigue. La seule différence est que Racine a traité cette passion en maître, et que Corneille n'a jamais su faire parler des amants, excepté dans *le Cid*, où il était conduit par un auteur espagnol. Ce n'est pas l'amour qui domine dans *Polyeucte;* c'est la victoire que remporte Pauline sur son amant; c'est la noblesse de Sévère.

SCÈNE II.

V. 1. Ce mauvais conseiller toujours vous entretient!

Cette scène de bravade entre Marcelle et Placide paraît contre toute bienséance. C'est une picoterie bourgeoise; et des bourgeois bien élevés parleraient plus noblement. Marcelle querelle Placide, tandis qu'elle devrait tâcher de lui plaire. Quel rôle désagréable que celui d'une femme qui veut à toute force qu'on épouse sa fille, qui dit des injures grossières à celui dont elle veut faire son gendre, et qui en essuie de plus fortes! Marcelle dit que Placide a le cœur trop bas pour aimer en bon lieu, qu'il a une âme vile et basse. Placide répond sur le même ton : cela seul devait faire tomber la pièce, qui d'ailleurs est une des plus mal écrites.

V. 48. Un bienfait perd sa grâce à le trop publier.

Racine a imité heureusement ce vers dans *Iphigénie* [1] :

Un bienfait reproché tint toujours lieu d'offense.

SCÈNE III.

Corneille avoue la faiblesse et la lâcheté de Valens; mais comment ne sentait-il pas que le rôle de Marcelle révoltait encore davantage?

V. 13. De ce feu turbulent l'éclat impétueux
N'est qu'un foible avorton d'un cœur présomptueux.

Si on assemblait des mots au hasard, il est à présumer qu'ils ne s'arrangeraient pas plus mal.

SCÈNE V.

V. der. Jetez un peu de haine où règne tant d'amour.

Je ne parle pas des termes impropres, des locutions vicieuses dont cette pièce fourmille. Je laisse à part ces vers barbares :

Si son ordre n'agit, l'effet ne s'en peut voir;
Et je pense être quitte y faisant mon pouvoir.
Faire votre pouvoir avec tant d'indulgence....
Déployez-la, madame, à le faire haïr, etc., etc.

1. Acte IV, scène VI.

Mais il faut avouer que malheureusement de cent tragédies françaises il y en a quatre-vingt-dix-huit fondées sur un mariage qu'une des parties veut, et que l'autre ne veut pas. C'est l'intrigue de toutes les comédies. C'est une uniformité qui fait tout languir. Les femmes, dit-on, qui fréquentent nos spectacles, et qui seules y attirent les hommes, ont réduit tous les auteurs à ne marcher que dans ce chemin qu'elles leur ont tracé, et Racine seul est parvenu à répandre des fleurs sur cette route trop commune, et à embellir cette stérilité misérable. Il est à croire que le génie de Corneille aurait pris une autre voie s'il avait pu secouer le joug; si l'on avait représenté la tragédie ailleurs que dans un vil jeu de paume, où les courtauds de boutique allaient pour cinq sous; si la nation avait eu quelque connaissance de l'antiquité; si Paris avait pu alors avoir quelque chose d'Athènes.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 1. Marcelle n'est pas loin, et je me persuade
Que son amour l'attache auprès de sa malade.

Sa malade et *Marcelle qu'on verra venir dans un moment ou deux*, sont toujours le style de la comédie.

SCÈNE II.

Cette scène, aux vices de la diction près, n'est pas répréhensible. Les sentiments et le caractère de Théodore s'y développent.

V. der. ....Quittons ce discours, je vois venir Marcelle.

Rien n'est plus froid et plus déplacé dans le tragique que ces scènes dans lesquelles un confident parle à une femme en faveur de l'amour d'un autre. C'est ce qu'on a tant reproché à Racine dans son *Alexandre*, où Éphestion paraît en *fidèle confident du beau feu de son maître*[1]. Rien n'a plus avili notre théâtre, et ne l'a rendu plus ridicule aux yeux des étrangers que ces scènes d'ambassadeurs d'amour. Heureusement il y en a peu dans Corneille.

SCÈNE IV

V. 54. Plutôt que dans son lit j'entrerois au tombeau.

On retrouve dans quelques vers de cette scène l'auteur des beaux morceaux de *Polyeucte*. Mais une fille de qualité qui veut mourir vierge est fort bonne pour le couvent, et fort mauvaise pour le théâtre.

Au reste, *l'amour qui brûle sans luire*, Cléobule qu'on voit *aller tant*

1. *Alexandre*, II, I. (Éd.)

et venir, un reste de scrupule que Marcelle *tient pour ridicule*, sont des façons de parler si basses, si choquantes, qu'elles dégoûteraient tout lecteur, quand même la pièce serait bien faite.

V. der. Mais demeurez ; il vient.

L'auteur dit, avec une candeur digne de lui, qu'une femme sans grande passion ne pouvait faire un grand effet. On ne peut sans doute s'intéresser à elle ; mais on s'intéresse beaucoup moins à Marcelle. Son caractère indigne et son ton ironique et insultant dégoûtent

SCÈNE VI.

V. 6. Ah ! que vous savez mal comme il faut se venger !

Ce ne sont plus, on l'a déjà dit, les expressions que nous examinons. Il faut plaindre ici la faiblesse de l'esprit humain. C'est l'auteur de *Cinna* qui met dans la tête d'un Romain qu'on ne doit se venger d'une princesse qu'en l'envoyant dans un mauvais lieu ; et c'est à sa femme qu'il tient ce langage !

Au reste, on doute fort que cette aventure soit vraie. Ces contes qu'on nous fait de jeunes et belles chrétiennes condamnées à la prostitution sont l'opposé des mœurs et des lois romaines. Une nation qui condamnait les vestales à être enterrées toutes vives pour une faiblesse n'avait garde de permettre qu'on prostituât des princesses à des soldats pour cause de religion. On pourrait mettre un événement au théâtre, si, sans être vrai, il avait été vraisemblable ; mais il faudrait surtout qu'il fût noble et tragique : celui-ci est faux, ridicule et abominable. Il est tiré de ces légendes qui sont la honte de l'esprit humain.

V. 30. Et le désespérer, ce n'est pas l'acquérir.

Comme si on ne désespérait pas ce Placide, en envoyant au b..... une fille respectable qu'il veut épouser ! Valens ne savait-il pas qu'on peut, avec le temps, pardonner le meurtre, et qu'on ne pardonne jamais les affronts ?

V. 54. Je me saurai bientôt venger d'elle et de vous.

Voilà une impertinente créature : elle menace son mari, qui veut la venger. Si elle n'entend point de quoi il s'agit, c'est une grande sotte.

SCÈNE VII.

V. 32. Dis-lui qu'à tout le peuple on va l'abandonner ;
Tranche le mot enfin, que je la prostitue.

Ce vers et le mot *prostitue* présentent l'image la plus dégoûtante, la plus odieuse et la plus sale. Cela ne serait pas souffert à la foire. Voilà pourtant le nœud de la pièce. On ne sort point d'étonnement que le même homme qui a imaginé le cinquième acte de *Rodogune* ait fait un pareil ouvrage.

ACTE III.

SCÈNE I.

(*A la fin.*) Soit que vous contraigniez, pour vos dieux impuissants,
Mon corps à l'infamie ou ma main à l'encens,
Je saurai conserver, d'une âme résolue,
A l'époux sans macule, une épouse impollue.

Qui aurait jamais pu s'attendre à voir une âme résolue conserver une épouse impollue à l'époux sans macule ? Jusqu'où Corneille s'est-il oublié ! jusqu'à quel abaissement est-il descendu ! Ce n'est pas seulement l'excès du ridicule qui étonne ici, c'est la résignation de cette bonne fille qui prend son parti d'aller dans un mauvais lieu s'abandonner à la canaille, et qui se console en songeant qu'elle n'y consentira pas.

Dieu soit, Dieu soit, dit le saint personnage,
Dieu soit loué ! je l'ai fait sans péché[1].

SCÈNE III.

V. 9. Et lorsque vous pouviez jouir de vos dédains,
Si j'osois quelquefois les nommer inhumains,
Je les justifiois dedans ma conscience, etc.

Voilà comme Corneille parle d'amour quand il n'est pas guidé par Guillem de Castro, et quand il n'a que l'amour à faire parler ; c'est le style des romans de son temps ; c'est le style de ses comédies. Rien n'est plus insipide, plus bourgeois, plus dégoûtant que le langage purement amoureux, qui a déshonoré toujours le théâtre français. Racine, au moins, par la pureté de sa diction, par l'harmonie des vers, par le choix des mots, par un style aussi soigné que naturel, ennoblit un peu ce petit genre, et réchauffe la froideur de ce langage. Je ne parle pas ici de cet amour passionné, furieux, terrible, qui entre si bien dans la vraie tragédie ; je parle des déclarations d'Antiochus, de Xipharès, de Pharnace, d'Hippolyte ; je parle des scènes de coquetterie ; je parle de ces amours plus propres à l'idylle et à la comédie qu'à la tragédie, dont il a seul soutenu la faiblesse par le charme de la poésie, et par des sentiments vrais et délicats, inconnus à tout autre qu'à lui.

V. 63. N'espérez pas, seigneur, que mon sort déplorable
Me puisse à votre amour rendre plus favorable, etc.

V. 99. L'amant si fortement s'unit à ce qu'il aime,
Qu'il en fait dans son cœur une part de lui-même.

Ce couplet de Théodore est fort beau, quoique trop long, et quoiqu'il

1. J. B. Rousseau, épigramme XXVIII du livre IV.

y ait une affectation condamnable à parler d'un amant qui s'unit à ce qu'il aime si fortement, qu'il en fait une part de lui-même. Mais pourquoi Corneille a-t-il réussi dans ce morceau? C'est que les sentiments y sont grands; c'est que l'objet en serait vraiment tragique, s'il n'était pas avili par le ridicule honteux de la prostitution. Toutes les fois que Corneille a quelque chose de vigoureux à traiter, on le retrouve; mais ces beaux morceaux sont perdus.

V. 149. Mettez en sûreté ce qu'on va vous ravir.

C'est toujours l'idée de la prostitution.

V. 150. Vous n'êtes pas celui dont Dieu s'y veut servir;
Il saura bien, sans vous, en susciter un autre
Dont le bras moins puissant, mais plus saint que le vôtre,
Par un zèle plus pur se fera mon appui....

Elle est donc déjà informée que Didyme entrera dans le mauvais lieu pour sauver son honneur?

SCÈNE IV.

MARCELLE.

V. 2. . . . . Je vous suis importune
De mêler ma présence aux secrets des amants,
Qui n'ont jamais besoin de pareils truchements.

PAULIN.

Madame, on m'a forcé de puissance absolue.

MARCELLE.

L'ayant soufferte ainsi, vous l'avez bien voulue.

Il n'y a rien de plus indécent, de plus révoltant, de plus atroce, de plus bas, de plus lâche que cette Marcelle, qui vient insulter à cette prostituée. Du moins, elle devrait épargner les solécismes et les barbarismes. *On a forcé Paulin de puissance absolue*, *et il l'a bien voulue.*

SCÈNE V.

V. 8. Vous trouvez, je m'assure, en un si digne lieu,
Cet objet de vos vœux encor digne d'un Dieu?

Que dites-vous d'un b..... que cette dame appelle *un digne lieu?*

V. der. Allez sans plus rien craindre, ayant pour vous Marcelle.

Cette scène est une des plus étranges qui soient au théâtre français. « Rendez une visite de civilité à ma fille, sinon je vais prostituer votre maîtresse aux portefaix d'Antioche. » C'est la substance de cette scène et l'intrigue de la pièce : disons hardiment qu'il n'y a jamais rien eu de si mauvais en aucun genre; il ne faut pas ménager les fautes portées à cet excès.

ACTE IV.

SCÈNE II.

V. 16. Tout fait peur à l'amour : c'est un enfant timide.

Il ne manquait aux étonnantes turpitudes de cette pièce que la mauvaise plaisanterie du madrigal : *l'amour est un enfant timide.*

V. 21. Va, dis-lui que j'attends ici ce grand succès,
Où sa bonté pour moi paroît avec excès.

Qui aurait pu s'attendre, en voyant *Cinna* et les belles scènes des *Horaces*, que, peu d'années après, quand le génie de Corneille était dans toute sa force, il mettrait sur le théâtre une princesse qu'on envoie dans un mauvais lieu, et un amant qui dit que *l'amour est un enfant timide?*

SCÈNE IV.

V. 71. Il leur jette de l'or ensuite à pleines mains.

Comment a-t-on pu hasarder un tel récit sur le théâtre tragique? Ce Didyme, à la vérité, n'entre dans ce lieu qu'avec une louable intention; mais le récit fait le même effet que si Didyme n'était qu'un débauché. Ce n'est pas la peine de pousser plus loin nos remarques : plaignons tout esprit abandonné à lui-même, et n'en estimons pas moins l'âme du grand Pompée et celle de Cinna.

V. der. A son zèle, de grâce, épargnez cette honte!

Voilà donc la gouvernante d'Antioche qui livre la princesse à la canaille, et la canaille se dispute à qui l'aura. Voilà un homme qui leur jette de l'argent pour avoir la préférence. Il est vrai que c'est à bonne intention; mais on ne peut le deviner, et cette bonne intention est un ridicule de plus. On a osé nommer tragédie cet étrange ouvrage, parce qu'il y a du sang répandu à la fin. Comment osons-nous, après cela, condamner les pièces de Lope de Vega et de Shakspeare? Ne vaut-il pas mieux manquer à toutes les unités que de manquer à toutes les bienséances, et d'être à la fois froid et dégoûtant?

SCÈNE V.

V. 1. Eh bien! votre parente, elle est hors de ces lieux,
Où l'on sacrifiait sa pudeur à nos dieux?
— Oui, seigneur.

On ne voit ici que l'apparence de la prostitution : l'apparence est trompeuse; mais cela ressemble à des énigmes dont les vers annoncent une ordure, et dont le mot est honnête : jeu de l'esprit, honteux, et fait pour la populace.

V. 24. **Sous l'habit de Didyme elle-même est sortie.**

Je dois remarquer ici, en général, que toutes ces petites tromperies: des changements d'habits, des billets qu'on entend en un sens et qui en signifient un autre, des oracles même à double entente, des méprises de subalternes qui ont mal vu ou qui n'ont vu que la moitié d'un événement, sont des inventions de la tragédie moderne, inventions petites, mesquines, imitées de nos romans; puérilités inconnues à l'antiquité, et dont il faut couvrir la faiblesse par quelque chose de grand et de tragique, comme vous avez vu, dans *les Horaces*, la méprise d'une suivante produire les plus grands mouvements. Le vieil Horace n'est admirable que parce qu'une domestique de la maison a été trop impatiente : c'est là créer beaucoup de rien; mais, ici, c'est entasser petitesses sur petitesses.

ACTE V.

SCÈNE VIII.

V. der. **Ne crains rien. Mais, ô dieux! que j'ai moi-même à craindre!**

Cette fin est funeste, mais elle n'est nullement touchante. Pourquoi? Parce qu'on ne s'intéresse à personne. A quoi bon intituler *tragédie chrétienne* ce malheureux ouvrage? Supposons que Théodore fût de la religion de ses pères, Marcelle n'en est pas moins furieuse de la perte de sa fille, que Placide a dédaignée, et qui est morte de la fièvre. Elle n'en tue pas moins Théodore; elle ne s'en tue pas moins elle-même; Placide aussi ne s'arrache pas moins la vie, et le tout aux yeux du maître de la maison, le plus imbécile qu'on ait jamais mis sur le théâtre tragique. Voilà quatre morts violentes, et tout est froid. Il ne suffit pas de répandre du sang, il faut que l'âme du spectateur soit continuellement remuée en faveur de ceux dont le sang est répandu. Ce n'est pas le meurtre qui touche, c'est l'intérêt qu'on prend aux malheureux. Jamais Corneille n'a cherché cette grande et principale partie de la tragédie; il a donné tout à l'intrigue, et souvent à l'intrigue plus embrouillée qu'intéressante. Il a élevé l'âme quelquefois; il a excité l'admiration; il a presque toujours négligé les deux grands pivots du tragique : la terreur et la pitié. Il a fait très-rarement répandre des larmes.

EXAMEN DE THÉODORE.

« La représentation de cette tragédie n'a pas eu grand éclat. »
Elle devrait avoir fait beaucoup de bruit; la prostitution avait dû ré-

volter tout le monde. Les comédiens aujourd'hui n'oseraient représenter une pareille pièce, fût-elle parfaitement écrite.

« Placide en peut faire naître, et purger ensuite ces forts attachements d'amour qui sont cause de son malheur. »

Placide ne peut rien purger; et il serait à souhaiter que Corneille eût purgé le recueil de ses œuvres de cette infâme pièce, si indigne de se trouver avec *le Cid* et *Cinna*.

REMARQUES SUR RODOGUNE,

PRINCESSE DES PARTHES,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1646.

Préface du commentateur. — *Rodogune* ne ressemble pas plus à *Pompée* que *Pompée* à *Cinna*, et *Cinna* au *Cid* : c'est cette variété qui caractérise le vrai génie. Le sujet en est aussi grand et aussi terrible que celui de *Théodore* est bizarre et impraticable.

Il y eut la même rivalité entre cette *Rodogune* et celle de Gilbert, qu'on vit depuis entre la *Phèdre* de Racine et celle de Pradon. La pièce de Gilbert fut jouée quelques mois avant celle de Corneille, en 1645 : elle mourut dès sa naissance, malgré la protection de Monsieur, frère de Louis XIII, et lieutenant général du royaume, à qui Gilbert, résident de la reine Christine, la dédia. La reine de Suède et le premier prince de France ne soutinrent point ce mauvais ouvrage, comme depuis l'hôtel de Bouillon et l'hôtel de Nevers soutinrent la *Phèdre* de Pradon.

En vain le résident présente à Son Altesse Royale, dans son épître dédicatoire, *la généreuse Rodogune, femme et mère des deux plus grands monarques de l'Asie;* en vain compare-t-il cette *Rodogune* à Monsieur, qui cependant ne lui ressemblait en rien; ce mauvais ouvrage fut oublié du protecteur et du public.

Le privilége du résident pour sa *Rodogune* est du 8 janvier 1647 : elle fut imprimée en février 1647. Le privilége de Corneille est du 17 avril 1646, et sa *Rodogune* ne fut imprimée qu'au 30 janvier 1647. Ainsi la *Rodogune* de Corneille ne parut sur le papier qu'un an, ou environ, après les représentations de la pièce de Gilbert, c'est-à-dire un an après que cette pièce n'existait plus.

Ce qui est étrange, c'est qu'on retrouve dans les deux tragédies précisément les mêmes situations, et souvent les mêmes sentiments que ces situations amènent. Le cinquième acte est différent; il est terrible et pathétique dans Corneille. Gilbert crut rendre sa pièce intéressante en rendant le dénoûment heureux, et il en fit l'acte le plus froid et le plus insipide qu'on pût mettre sur le théâtre.

On peut encore remarquer que Rodogune joue dans la pièce de Gilbert le rôle que Corneille donne à Cléopatre, et que Gilbert a falsifié l'histoire.

Il est étrange que Corneille, dans sa préface, ne parle point d'une ressemblance si frappante. Bernard de Fontenelle, dans la *Vie de Corneille*, son oncle, nous dit que Corneille ayant fait confidence du plan de sa pièce à un ami, cet ami indiscret donna le plan au résident, qui, contre le droit des gens, vola Corneille. Ce trait est peu vraisemblable. Rarement un homme revêtu d'un emploi public se déshonore et se rend ridicule pour si peu de chose. Tous les mémoires du temps en auraient parlé; ce larcin aurait été une chose publique.

On parle d'un ancien roman de *Rodogune;* je ne l'ai pas vu : c'est, dit-on, une brochure in-8°, imprimée chez Sommaville, qui servit également au grand auteur et au mauvais. Corneille embellit le roman, et Gilbert le gâta. Le style nuisit aussi beaucoup à Gilbert; car malgré les inégalités de Corneille, il y eut autant de différence entre ses vers et ceux de ses contemporains jusqu'à Racine, qu'entre le pinceau de Michel-Ange et la brosse des barbouilleurs.

Il y a un autre roman de *Rodogune*, en deux volumes; mais il ne fut imprimé qu'en 1668 : il est très-rare et presque oublié; le premier l'est entièrement.

RODOGUNE,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 1. Enfin ce jour pompeux, cet heureux jour nous luit,
Qui d'un trouble si long doit dissiper la nuit, etc.

A ce magnifique début, qui annonce la réunion entre la Perse et la Syrie, et la nomination d'un roi, etc., on croirait que ce sont des princes qui parlent de ces grands intérêts (quoiqu'un prince ne dise guère qu'un jour est pompeux). Ce sont malheureusement deux subalternes qui ouvrent la pièce. Corneille, dans son Examen, dit qu'on lui reprocha cette faute; il était presque le seul qui eût appris aux Français à juger. Avant lui on n'était pas difficile. Il n'y a guère de connaisseurs quand il n'y a point de modèles.

Les défauts de cette exposition sont : 1° qu'on ne sait point qui parle; 2° qu'on ne sait point de qui l'on parle; 3° qu'on ne sait point où l'on

parle. Les premiers vers doivent mettre le spectateur au fait autant qu'il est possible.

V. 7. Ce grand jour est venu, mon frère, où notre reine
Doit rompre aux yeux de tous son silence obstiné.

Quelle reine? elle n'est pas nommée dans cette scène. On ne dit point que l'on soit en Syrie, et il faudrait le dire d'abord

V. 15. Mais n'admirez-vous point que cette même reine
Le donne pour époux à l'objet de sa haine?....

Sa haine se rapporte à l'*époux*, qui est le substantif le plus voisin. Cependant l'auteur entend la *haine* de Cléopatre; ce sont de ces fautes de grammaire dans lesquelles Corneille, qui ne châtiait pas son style, tombe souvent, et dans lesquelles Racine ne tombe jamais depuis *Andromaque*.

V. 17. Et n'en doit faire un roi qu'afin de couronner
Celle que dans les fers elle aimoit à gêner?

Le mot *gêner* ne signifie parmi nous qu'*embarrasser*, *inquiéter*. Ainsi, Pyrrhus dit à Andromaque [1] : *Ah! que vous me gênez!* Il vient à la vérité originairement de *géhenne*, vieux mot tiré de la *Bible*, qui signifie *torture*, *prison;* mais jamais il n'est pris en ce dernier sens.

V. 19. Rodogune, par elle en esclave traitée,
Par elle se va voir sur le trône montée.

Cela n'est pas français. Une machine est *montée* par quelqu'un; une reine n'est pas *montée* au trône par un autre. Et *se va voir montée*, est ridicule

V. 23. Pour le mieux admirer trouvez bon, je vous prie,
Que j'apprenne de vous les troubles de Syrie.

Pour le, etc. Ce *le* ne se rapporte à rien, et *pour le mieux admirer*, est un peu du style comique. *Trouvez bon*, *je vous prie*, etc., tout cela ressemble trop à une conversation familière de deux domestiques qui s'entretiennent des aventures de leurs maîtres, sans aucun art.

V. 25. J'en ai vu les premiers, et me souviens encor
Des malheureux succès du grand roi Nicanor.

Succès veut dire au propre *événement heureux;* mais il est permis de dire, *malheureux*, *mauvais*, *funeste succès*.

V. 27. Quand, des Parthes vaincus pressant l'adroite fuite,
Il tomba dans leurs fers au bout de sa poursuite.

Il semble qu'il ait pressé les Parthes de fuir. L'auteur veut dire que Nicanor poursuivait les Parthes fuyants.

V. 29. Je n'ai pas oublié que cet événement
Du perfide Tryphon fit le soulèvement.

1. Acte I, scène IV. (Éd.)

Le spectateur ne sait pas quel est ce Tryphon ; il fallait le dire.

V. 32. Il crut pouvoir saisir la couronne ébranlée.

Un empire, un trône peut être ébranlé, mais non pas une couronne. Il faut toujours que la métaphore soit juste.

V. 35. La reine, craignant tout de ces nouveaux orages,
En sut mettre à l'abri ses plus précieux gages.

En sut mettre à l'abri, est louche et incorrect. Le mot de *gages* seul n'a aucun sens que quand il signifie appointements : Il a reçu ses gages. Mais il faut dire les gages de mon hymen, pour signifier mes enfants.

V. 37. Et pour n'exposer pas l'enfance de ses fils,
Me les fit chez son frère enlever à Memphis.

Me les fit enlever, phrase louche. Elle peut signifier, *les fit enlever de mes bras*, ou *m'ordonna de les enlever*. En ce dernier sens, elle est mauvaise. *Enlever à Memphis*, est impropre. Elle les porta, les conduisit à Memphis, les cacha dans Memphis. *Enlever à Memphis*, signifie tout le contraire; *enlever à*, signifie *ôter à*, *dérober à ; enlever le Palladium à Troie*, *enlever Hélène à Pâris*. *Élever*, au lieu d'*enlever*, ôterait toute équivoque. Peut-être y a-t-il dans la première édition une faute d'impression qui a été répétée dans toutes les autres.

V. 39. Là, nous n'avons rien su que de la renommée,
Qui, par un bruit confus diversement semée,
N'a porté jusqu'à nous ces grands renversements
Que sous l'obscurité de cent déguisements.

Il ne faudrait pas imiter cette phrase, quoique l'idée soit intelligible. On ne dit pas, *semer la renommée*, comme on dit, dans le discours familier, *semer un bruit*. *La renommée diversement semée par un bruit ;* cela n'est pas français. La raison en est qu'un bruit ne sème pas, et que toute métaphore doit être d'une extrême justesse

V. 43. Sachez donc que Tryphon, après quatre batailles,
Ayant su nous réduire à ces seules murailles.

Quelles sont ces murailles? Ne fallait-il pas d'abord nommer Séleucie? Ce sont là des fautes contre l'art, mais non un manque de génie. Cet oubli des convenances ne diminue point le mérite de l'invention.

V. 45. En forma tôt le siége.

Tôt ne se dit plus, il est devenu bas.

V. 46. Un faux bruit s'y coula touchant la mort du roi.

S'y coula n'est pas d'un style noble.

V. 51. Croyant son mari mort, elle épousa son frère.

Il semble qu'elle épousa son propre frère. Ne devait-on pas exprimer qu'elle épousa le frère de son mari? L'auteur ne devait-il pas lever cette petite équivoque avec d'autant plus de soin, qu'on pouvait épouser son frère en Perse, en Syrie, en Égypte, à Athènes, en Palestine? Ce n'est là qu'une très-légère négligence, mais il faut toujours faire voir combien il importe de parler purement sa langue et d'être toujours clair.

V. 52. L'effet montra soudain ce conseil salutaire.

Montrer une chose bonne ou mauvaise, utile ou dangereuse, ne signifie pas montrer que cette chose est telle, prouver qu'elle est telle. Il montrait ses blessures mortelles, ne dit pas, il montrait que ses blessures étaient mortelles.

V. 53. Le prince Antiochus devenu nouveau roi.

Ce mot *nouveau* est de trop, il gâte le sens et le vers.

V. 54. Sembla de tous côtés traîner l'heur après soi.

On a déjà remarqué que l'*heur* ne se dit plus; mais on ne traîne après soi ni l'*heur* ni le *bonheur*. *Traîner* donne toujours l'idée de quelque chose de douloureux ou d'humiliant : on traîne sa misère, sa honte; on traîne une vie obscure. Les rois vaincus étaient traînés au Capitole. *Et traîné sans honneur autour de nos murailles* [1]. Le mot *traîner* est encore heureusement employé pour signifier une douce violence, et alors il est mis pour *entraîner*. *Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi* [2].

V. 56. Sur nos fiers ennemis rejeta nos alarmes.

Le mot est impropre. On ne rejette point des *alarmes* sur un autre, comme on rejette une faute, un soupçon, etc., sur un autre. Les *alarmes* sont dans les hommes, parmi les hommes, et non sur les hommes. On ne peut trop répéter que la propriété des termes est toujours fondée en raison.

V. 57. Et la mort de Tryphon dans un dernier combat,
Changeant tout notre sort, lui rendit tout l'État.

Cela ressemble à un *gendre du gouverneur de toute la province*. On est malheureusement obligé de remarquer des négligences, des obscurités, des fautes presque à chaque vers.

V. 59. Quelque promesse alors qu'il eût faite à la mère
De remettre ses fils au trône de leur père....

Il n'est pas dit que cette veuve de Nicanor était Cléopatre, mère des deux princes, et que le roi Antiochus avait promis de rendre la couronne aux enfants du premier lit. Le spectateur a besoin qu'on lui débrouille cette histoire. Cléopatre n'est pas nommée une seule fois

1. *Andromaque*, III, VIII. (ÉD.) — 2. *Phèdre*, II, V. (ÉD.)

dans la pièce. Corneille en donne pour raison qu'on aurait pu la confondre avec la Cléopatre de César; mais il n'y a guère d'apparence que les spectateurs instruits, qui instruisent bientôt les autres, eussent pris cette reine de Syrie pour la maîtresse de César. Et puis, comment cet Antiochus avait-il promis de rendre le royaume aux deux princes? devaient-ils régner tous les deux ensemble? Tout cela est un peu confus dans le fond, et est exprimé confusément; plusieurs lecteurs en sont révoltés. On est plus indulgent à la représentation

V. 63. Ayant régné sept ans, son ardeur militaire.

Ce mot *militaire* est technique, c'est-à-dire un terme d'art; le *pas militaire*, la *discipline militaire*, l'*ordre militaire de Saint-Louis*. Il faut en poésie employer les mots *guerrière*, *belliqueuse*.

V. 64. Ralluma cette guerre où succomba son frère.

Rien ne fait mieux voir la nécessité absolue d'écrire purement, que l'erreur où jette ce mot *succomba*. Il fait croire qu'un frère d'Antiochus succomba dans cette nouvelle guerre. Point du tout; il est question du roi Nicanor qui avait succombé dans la guerre précédente; il fallait *avait succombé*. Cela seul jette des obscurités sur cette exposition. N'oublions jamais que la pureté du style est d'une nécessité indispensable.

Quand on voit que celui qui conte cette histoire s'interrompt aux *mille beaux exploits* de cet Antiochus, *craint à l'égal du tonnerre*, et *qui donna bataille;* cette interruption, qui laisse le spectateur si peu instruit, lui ôte l'envie de s'instruire; et il a fallu tout l'art et toutes les ressources du génie de Corneille pour renouer le fil de l'intérêt.

V. 65. Il attaqua le Parthe, et se crut assez fort
Pour en venger sur lui la prison et la mort.

La construction est encore obscure et vicieuse; *en* se rapporte au frère, et *lui* se rapporte au Parthe. La difficulté d'employer les pronoms et les conjonctions, sans nuire à la clarté et à l'élégance, est très-grande en français.

V. 70. Je vous achèverai le reste une autre fois,

est du style comique.

V. der. Un des princes survient.

On ne sait point quel prince, et Antiochus, ne se nommant point, laisse le spectateur incertain.

SCÈNE II.

V. 1. . . . . Demeurez, Laonice.

On ne sait encore si c'est Antiochus ou Séleucus qui parle. On ignore même que l'un est Antiochus, l'autre Séleucus. Il est à remarquer qu'Antiochus n'est nommé qu'au quatrième acte, à la scène troisième,

et Séleucus à la scène cinquième, et que Cléopatre n'est jamais nommée. Il fallait d'abord instruire les spectateurs. Le lecteur doit sentir la difficulté extrême d'expliquer tant de choses dans une seule scène, et de les énoncer d'une manière intéressante. Mais voyez l'exposition de *Bajazet;* il y avait autant de préliminaires dont il fallait parler : cependant quelle netteté! comme tous les caractères sont annoncés! avec quelle heureuse facilité tout est développé! quel art admirable dans cette exposition de *Bajazet!*

V. 2. Vous pouvez, comme lui, me rendre un bon office.

Bon office. Jamais ce mot familier ne doit entrer dans le style tragique.

V. 3. Dans l'état où je suis, triste, et plein de souci,
Si j'espère beaucoup, je crains beaucoup aussi.

Plein de souci, n'est pas assez noble.

V. 5. Un seul mot aujourd'hui, maître de ma fortune,
M'ôte ou donne à jamais le sceptre et Rodogune.

Il vaudrait mieux qu'on sût déjà qui est Rodogune. Il est encore plus important de faire connaître tout d'un coup les personnages auxquels on doit s'intéresser, que les événements passés avant l'action.

V. 7. Et de tous les mortels ce secret révélé
Me rend le plus content ou le plus désolé.

Il semble par la phrase que ce secret ait été révélé par tous les mortels. On n'insiste ici sur ces petites fautes, que pour faire voir aux jeunes auteurs quelle attention demande l'art des vers.

V. 9. Je vois dans le hasard tous les biens que j'espère,

est impropre et louche. *Voir dans le hasard*, ne signifie pas, *Mon bien est au hasard, mon bien est hasardé.* Cette expression n'est pas française.

V. 13. Donc pour moins hasarder, j'aime mieux moins prétendre.

Donc ne doit presque jamais entrer dans un vers, encore moins le commencer. *Quoi donc* se dit très-bien, parce que la syllabe *quoi* adoucit la dureté de la syllabe *donc*.

Racine a dit [1] :

Je suis donc un témoin de leur peu de puissance.

Mais remarquez que ce mot est glissé dans le vers, et que sa rudesse est adoucie par la voyelle qui le suit. Peu de nos auteurs ont su employer cet enchaînement harmonieux de voyelles et de consonnes. Les vers les mieux pensés et les plus exacts rebutent quelquefois. On en ignore la raison; elle vient du défaut d'harmonie.

1. *Andromaque*, II, II. (Éd.)

V. 14. Et pour rompre le coup que mon cœur n'ose attendre.

J'ai déjà remarqué qu'on ne rompt point un coup; on le pare, on le détourne, on l'affaiblit, on le repousse : de plus, on prononce ces mots comme *rompre le cou;* il faut éviter cette équivoque. Si l'expression *rompre un coup* est prise des jeux, comme par exemple du jeu de dés, où l'on dit, *rompre le coup*, quand on arrête les dés de son adversaire, cette figure alors est indigne du style noble.

V. 15. Lui cédant de deux biens le plus brillant aux yeux,
M'assurer de celui qui m'est plus précieux.

On est étonné d'abord qu'un prince cède un trône pour avoir une femme. Cette seule idée fit tomber *Pertharite*, qui redemandait sa propre épouse, et dont la vertu pouvait excuser cette faiblesse. Mais, dans *Pertharite*, cette cession est la catastrophe. Ici elle commence la pièce. Antiochus est déterminé par son amitié pour son frère Séleucus, ainsi que par son amour pour Rodogune. Ce qui déplaît dans *Pertharite* ne déplaît pas ici. Tout dépend des circonstances où l'auteur sait mettre ses personnages. Peut-être eût-il fallu qu'Antiochus eût paru éperdument amoureux, et qu'on s'intéressât déjà à sa passion, pour qu'on excusât davantage ce début, par lequel il renonce au trône.

V. 17. Heureux si, sans attendre un fâcheux droit d'aînesse,
Pour un trône incertain j'en obtiens la princesse.

Le mot propre, au dernier hémistiche du premier vers est *incertain;* car ce droit d'aînesse n'est point *fâcheux* pour celui qui aura le trône et Rodogune. *Fâcheux*, d'ailleurs, n'est pas noble.

V. 19. Et puis, par ce partage, épargner les soupirs.

Il faut absolument : *Et si je puis épargner des soupirs.* On dit bien, *je vous épargne des soupirs;* mais on ne peut dire, *j'épargne des soupirs*, comme on dit *j'épargne de l'argent.*

V. 20. Qui naîtroient de ma peine ou de ses déplaisirs.

Cela veut dire, *de ma peine* ou *de sa peine.* Les déplaisirs et la peine ne sont pas des expressions assez fortes pour la perte d'un trône.

V. 21. Va le voir de ma part, Timagène, et lui dire
Que pour cette beauté je lui cède l'empire.

Pour cette beauté, termes de comédie, et qui jettent une espèce de ridicule sur cette ambassade. Va lui dire que je lui cède l'empire pour une beauté.

V. 23. Mais porte-lui si haut la douceur de régner.

On ne porte point haut une douceur; cela est impropre, négligé, et peu français. Racine dit[1] : *OEnone, fais briller la couronne à ses yeux.* C'est ainsi qu'il faut s'exprimer.

1. *Phèdre*, III, I. (ÉD.)

V. 24. Qu'à cet éclat du trône il se laisse gagner.

Qu'il se laisse éblouir, est le mot propre; mais *se laisser gagner à un éclat* affaiblit cette belle idée.

SCÈNE III.

V. 1. Et vous, en ma faveur voyez ce cher objet.

Ce cher objet n'est-il pas un peu du style de l'idylle? Le ton de la pièce n'est pas jusqu'à présent au-dessus de la haute comédie, et est trop vicieux.

SCÈNE IV.

V. 1. Seigneur, le prince vient; et votre amour lui-même
Lui peut, sans interprète, offrir le diadème.

Quel prince? le spectateur peut-il savoir si c'est Séleucus ou Antiochus? La réponse de Timagène ne semble-t-elle pas un reproche? et si ce Timagène était un homme de cœur, son discours sec ne paraîtrait-il pas signifier : « Chargez-vous vous-même d'une proposition si humiliante; dites vous-même à votre frère que vous renoncez au droit de régner? »

V. 3. Ah! je tremble, et la peur d'un trop juste refus
Rend ma langue muette et mon esprit confus.

Antiochus, qui tremble que son frère n'accepte pas l'empire, a-t-il des sentiments bien élevés? ne devrait-il pas préparer les spectateurs à cette aversion qu'il a montrée pour régner? J'ai vu de bons critiques penser ainsi. Je soumets au public leur jugement et mes doutes.

SCÈNE V.

V. 1. Vous puis-je en confiance expliquer ma pensée?

On ne sait point encore que c'est Séleucus qui parle. Il était aisé de remédier à ce petit défaut.

V. 9. .... Ce jour fatal à l'heur de notre vie
Jette sur l'un de nous trop de honte ou d'envie.

Pourquoi trop de honte? y a-t-il de la honte à n'être pas l'aîné? et s'il est honteux de ne pas régner, pourquoi céder le trône si vite?

V. 13. Mais, si vous le voulez, j'en sais bien le remède.

Ce vers est de la haute comédie. On a déjà dit que cet usage dura trop longtemps.

V. 14. Si je le veux! Bien plus, je l'apporte, et vous cède
Tout ce que la couronne a de charmant en soi.

Il paraît singulier que Séleucus ait précisément la même idée que son frère. Il y a beaucoup d'art à les représenter unis de l'amitié la plus tendre : n'y en a-t-il point un peu trop à leur faire naître en même temps une idée si contraire au caractère de tous les princes? Cela est-il bien naturel? peut-être que non. Cependant les deux frères intéressent : pourquoi? parce qu'ils s'aiment; et le spectateur voit déjà dans quel embarras ils vont se précipiter l'un et l'autre.

V. 29. Elle vaut bien un trône, il faut que je le die.
— Elle vaut à mes yeux tout ce qu'en a l'Asie.

Ces discours sont d'un style familier, et *il faut que je le die* est plus qu'inutile; car lorsqu'on se sert de ces tours, *il faut que je le dise*, *que je l'avoue*, *que j'en convienne*, c'est pour exprimer sa répugnance. *Mon ennemi a des vertus*, *il faut que j'en convienne. Je vais vous apprendre une chose désagréable*, *mais il faut que je la dise.* Antiochus n'a aucune répugnance à dire que Rodogune est préférable aux trônes de l'Asie.

V. 31. Vous l'aimez donc, mon frère? — Et vous l'aimez aussi.

Plusieurs critiques demandent comment deux frères si unis, et qui n'ont tous deux qu'un même sentiment, ont pu se cacher une passion dont l'aveu involontaire échappe à tous ceux qui l'éprouvent? Comment ne se sont-ils pas au moins soupçonnés l'un l'autre d'être rivaux? Quoi! tous deux débutent par se céder le trône pour une maîtresse! A peine serait-il permis d'abandonner son droit à une couronne pour une femme dont on serait adoré; et deux princes commencent par préférer à l'empire une femme à laquelle ils n'ont pas seulement déclaré leur amour!

C'est au lecteur à s'interroger lui-même, à se demander quel effet cette idée fait sur lui, si ce double sacrifice est vraisemblable, s'il n'est pas un peu romanesque. Mais aussi il faut considérer que ces princes ne cèdent pas absolument le trône, mais un droit incertain au trône. Voilà ce qui les justifie.

V. 39. O mon cher frère! ô nom pour un rival trop doux!

répare tout d'un coup ce que leur proposition semble avoir de trop avilissant et de trop concerté; mais ces répétitions par écho, *que ne ferais-je point contre un autre!* sont-elles assez nobles, assez tragiques, et d'un assez bon goût?

V. 45. Amour, qui doit ici vaincre de vous ou d'elle?

Cette apostrophe à l'amour est-elle digne de la tragédie?

V. 43. L'amour, l'amour doit vaincre.

Cette réponse ne sent-elle pas un peu plus l'idylle que la tragédie? Remarquez que Racine, qui a tant traité l'amour, n'a jamais dit, *l'amour doit vaincre.* Il n'y a pas une maxime pareille, même dans *Bé-*

rénice. En général, ces maximes ne touchent jamais. Tous ceux qui ont dit que Racine sacrifiait tout à l'amour, et que les héros de Corneille étaient toujours supérieurs à cette passion, n'avaient pas examiné ces deux auteurs. Il est très-commun de lire, et très-rare de lire avec fruit.

V. 47. Mais lorsqu'un digne objet a pu nous enflammer,
Qui le cède est un lâche et ne sait pas aimer.

Cette maxime n'est-elle pas encore plus convenable à un berger qu'à un prince? *Qui cède sa maîtresse est un lâche et ne sait pas aimer et qui cède un trône est un grand cœur*. Avouons que ni dans *Cyrus* ni dans *Clélie* on ne trouve point de sentences amoureuses d'une semblable afféterie. Louis Racine, fils de l'immortel Jean Racine, s'élève avec force contre ces idées dans son *Traité de la Poésie*, page 355, et ajoute : « La femme qui mérite ce grand sacrifice est cependant une femme très-peu estimable; et l'on peut remarquer que, dans les tragédies de Corneille, toutes ces femmes adorées par leurs amants sont, par les qualités de leur âme, des femmes très-communes; ce n'est que par la beauté que Cléopatre captive César, et qu'Émilie a tout empire sur Cinna. »

Cet auteur judicieux en excepte sans doute Pauline, qui immole si noblement son amour à son devoir.

Ajoutons à cette remarque que les deux frères disent leurs secrets devant deux subalternes, et que Timagène est le confident des amours des deux frères. Comment ces deux frères, qui sont si unis, ne se sont-ils pas avoué ce qu'ils ont avoué à un domestique?

V. 65. Ces deux siéges fameux de Thèbes et de Troie....

Les citations des siéges de Troie et de Thèbes sont peut-être étrangères à ce qui se passe. Ne pourrait-on pas dire : *Non erat his* exemplis, his sermonibus *locus?*

V. 66. Qui mirent l'une en sang, l'autre aux flammes en proie....

On ne met point en sang une ville; on ne la met point en proie : on la livre, on l'abandonne en proie.

V. 74. Tout va choir en ma main, ou tomber dans la vôtre.

Le mot de *choir*, même du temps de Corneille, ne pouvait être employé pour tomber en partage.

V. 81. Que de sources de haine! hélas! jugez le reste.

Jugez du reste, était l'expression propre; mais elle n'en est pas plus digne de la tragédie. Juger quelque chose, c'est porter un arrêt; juger de quelque chose, c'est dire son sentiment.

V. 89. Ainsi ce qui jadis perdit Thèbes et Troie,
Dans nos cœurs mieux unis ne versera que joie.

Ne versera que joie, ne se dirait pas aujourd'hui, et c'était même

alors une faute ; on ne verse point joie. La scène est belle pour le fond, et les sentiments l'embellissent encore.

On demande à présent un style plus châtié, plus élégant, plus soutenu : on ne pardonne plus ce qu'on pardonnait à un grand homme qui avait ouvert la carrière, et c'est à présent surtout qu'on peut dire :

> Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
> Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain[1].

Quand des pièces romanesques réussissent de nos jours au théâtre par les situations, si elles fourmillent de barbarismes, d'obscurités, de vers durs, elles sont regardées par les connaisseurs comme de très-mauvais ouvrages. Je crois que, malgré tous ses défauts, cette scène doit toujours réussir au théâtre. L'amitié tendre des deux frères touche d'abord. On excuse leur dessein de céder le trône, parce qu'ils sont jeunes, et qu'on pardonne tout à la jeunesse passionnée et sans expérience; mais surtout parce que leur droit au trône est incertain. La bonne foi avec laquelle ces princes se parlent doit plaire au public. Leurs réflexions, que Rodogune doit appartenir à celui qui sera nommé roi, forment tout d'un coup le nœud de la pièce; et le triomphe de l'amitié sur l'amour et sur l'ambition finit cette scène parfaitement.

SCÈNE VI.

V. 1. Peut-on plus dignement mériter la couronne?

Mériter plus dignement, signifie à la lettre, *être digne plus dignement*. C'est un pléonasme, mais la faute est légère.

V. 5. Mais, de grâce, achevez l'histoire commencée.
— Pour la reprendre donc où nous l'avons laissée....

Ces discours de confidents, cette histoire interrompue et recommencée, sont condamnés universellement.

> *Tous deux* débrouillant mal une pénible intrigue,
> D'un divertissement me font une fatigue[2].

V. 12. Si bien qu'Antiochus, etc.

Si bien que, tôt après, piqué jusqu'au vif, expressions trop familières qu'il faut éviter.

V. 24. Il alloit épouser la princesse sa sœur.

Sœur de qui? ce n'est pas de Cléopatre, c'est de Rodogune. Elle est nommée, dans la liste des personnages, sœur de Phraates, roi des Parthes; on n'est pas plus instruit pour cela, et le nom de Phraates n'est pas prononcé dans la pièce.

1. Boileau, *Art poétique*, I, 161-162. (Éd.) — 2. *Id. ibid.*, III, 31-32. (Éd.)

V. 25. C'est cette Rodogune où l'un et l'autre frère
Trouve encor les appas qu'avoit trouvés leur père.

Cet *encor* semble dire que Rodogune a conservé sa beauté, que les deux fils la trouvent aussi belle que le père l'avait trouvée. Le théâtre, qui permet l'amour, ne permet point qu'on aime une femme uniquement parce qu'elle est belle. Un tel amour n'est jamais tragique.

V. 27. La reine envoie en vain pour se justifier.

Ce tour n'est pas assez élégant; il est un peu de gazette.

V. 36. Soit qu'ainsi cet hymen eût plus d'autorité.

On ne voit pas ce que c'est que l'*autorité* d'un hymen, ni pourquoi ce second mariage eût été plus respectable en présence de l'épouse répudiée, ni pourquoi cette insulte à Cléopatre eût mieux assuré le trône aux enfants d'un second lit.

V. 41. ...Un gros escadron de Parthes pleins de joie
Conduit ces deux amants, et court comme à la proie.

Plaignons ici la gêne où la rime met la poésie. Ce *plein de joie* est pour rimer à *proie;* et *comme à la proie,* est encore une faute; car pourquoi ce *comme?*

V. 43. La reine, au désespoir de ne rien obtenir,
Se résout de se perdre. . . . .

Se résout de se perdre, est un solécisme. Je me résous *à*, je résous *de*. Il s'est résolu à mourir. Il a résolu de mourir.

V. 47. Et changeant à regret son amour en horreur,
Elle abandonne tout à sa juste fureur.

On peut faire la guerre, se venger, commettre un crime à regret; mais on n'a point de l'horreur à regret.

V. 50. Se mêle dans les coups, porte partout sa rage.

Il valait mieux dire, *se mêle aux combattants.*

V. 57. La reine à la gêner prenant mille délices....

On prend plaisir, et non des délices, à quelque chose; et on n'en prend point mille.

V. 58. Ne commettoit qu'à moi l'ordre de ses supplices.

Il fallait *le soin de ses supplices;* on ne commet point un ordre.

V. 59. Mais, quoi que m'ordonnât cette âme tout en feu,
Je promettois beaucoup et j'exécutois peu.

Ame tout en feu, expression triviale pour rimer à *peu.* Dans quelle contrainte la rime jette!

V. 61. Le Parthe, cependant, en jure la vengeance.

Cet *en* est mal placé; il semble que le Parthe jure la vengeance du *peu*.

V. 62. Sur nous à main armée il fond en diligence;

expression trop commune.

V. 65. Il veut fermer l'oreille, enflé de l'avantage.

Ce mot indéfini *de l'avantage* ne peut être admis ici; il faut *de cet avantage*, ou *de son avantage*.

V. 67. Enfin il craint pour elle, et nous daigne écouter;
Et c'est ce qu'aujourd'hui l'on doit exécuter.

Cela est louche et obscur. Il semble qu'on aille exécuter ce qu'on a écouté.

V. 71. Rodogune a paru, sortant de sa prison,
Comme un soleil levant dessus notre horizon.
Le Parthe a décampé;

expressions trop négligées : mais il y a un grand germe d'intérêt dans la situation que Timagène expose. Il eût été à désirer que les détails eussent été exprimés avec plus d'élégance; on a remarqué déjà que Racine est le premier qui ait eu ce talent.

V. 75. D'un ennemi cruel il s'est fait notre appui.

Il fallait *d'ennemi qu'il était. Je me fais votre ami d'un ennemi*, n'est pas français. On pourrait dire, *d'un ennemi je suis devenu un ami*.

V. 76. La paix finit la haine.

La haine finit; on ne la finit pas.

V. 85. Vous me trouvez mal propre à cet confidence.

Mal propre ne doit pas entrer dans le style noble; et que Timagène soit propre ou non à une confidence, c'est un trop petit objet.

V. 86. Et peut-être à dessein je la vois qui s'avance.

A quel dessein?

V. 87. Adieu, je dois au rang qu'elle est prête à tenir
Du moins la liberté de vous entretenir.

Timagène doit du respect à Rodogune, indépendamment de ce mariage, et il doit se retirer quand elle veut parler à sa confidente.

SCÈNE VII.

V. 1. Je ne sais quel malheur aujourd'hui me menace,
Et coule dans ma joie une secrète glace.

Coule une glace n'est pas du style noble, et la glace ne coule point.

V. 3. Je tremble, Laonice, et te voulois parler,
Ou pour chasser ma crainte, ou pour m'en consoler.

Cet *en* se rapporte à la *crainte* par la phrase; il semble qu'elle veuille se consoler de sa crainte. Il faut éviter soigneusement ces amphibologies.

V. 7. La fortune me traite avec trop de respect.

La fortune ne traite point avec respect; toutes ces expressions impropres, hasardées, lâches, négligées, employées seulement pour la rime, doivent être soigneusement bannies.

V. 9. L'hymen semble à mes yeux cacher quelque supplice,
Le trône sous mes pas creuser un précipice.

La poésie française marche trop souvent avec le secours des antithèses, et ces antithèses ne sont pas toujours justes. Comment *un hymen cache-t-il un supplice*? comment *un trône creuse-t-il un précipice*? Le précipice peut être creusé sous ce trône, et non par lui.

L'antithèse *des premiers fers et des nouveaux*, *des biens et des maux*, vient ensuite. Cette figure tant répétée est une puérilité dans un rhéteur, à plus forte raison dans une princesse.

V. 14. La paix qu'elle a jurée en a calmé la haine.

On ne doit jamais se servir de la particule *en* dans ce cas-ci. Il fallait, *la paix qu'elle a jurée a dû calmer sa haine*. Cet *en* n'est pas français. On ne dit point, *j'en crains le courroux*, *j'en vois l'amour*, pour *je crains son courroux*, *je vois son amour*.

V. 16. La paix souvent n'y sert que d'un amusement.

Ces réflexions générales et politiques sont-elles d'une jeune femme? Qu'est-ce que la paix qui sert d'amusement à la haine?

V. 17. Et dans l'état où j'entre, à te parler sans feinte.

On n'entre point dans un état; cela est prosaïque et impropre.

V. 18. Elle a lieu de me craindre, et je crains cette crainte.

Cela ressemble trop à un vers de parodie.

V. 19. Non qu'enfin je ne donne au bien des deux États
Ce que j'ai dû de haine à de tels attentats.

Elle n'a point parlé de ces attentats : l'auteur les a en vue, il répond à son idée; mais Rodogune, par ce mot *tels*, suppose qu'elle a dit ce qu'elle n'a point dit. Cependant le spectateur est si instruit des attentats de Cléopatre, qu'il entend aisément ce que Rodogune veut dire. Je ne remarque cette négligence, très-légère, que pour faire voir combien l'exactitude du style est nécessaire.

V. 22. Mais une grande offense est de cette nature,
Que toujours son auteur impute à l'offensé
Un vif ressentiment dont il le croit blessé ;

maxime toujours trop générale ; dissertation politique qui est un peu longue, et qui n'est pas exprimée avec assez d'élégance et de force. *De cette nature que*, *jamais ne s'y fie*, etc. ; il vaut toujours mieux faire parler le sentiment ; c'est là le défaut ordinaire de Corneille. Rodogune se plaignant de Cléopatre, et exprimant ce qu'elle craint d'un tel caractère, ferait bien plus d'effet qu'une dissertation. Peut-être que Corneille a voulu préparer un peu par ce ton politique la proposition atroce que fera Rodogune à ses amants ; mais aussi toutes ces sentences, dans le goût de Machiavel, ne préparent point aux tendresses de l'amour, et à ce caractère d'innocence timide que Rodogune prendra bientôt. Cela fait voir combien cette pièce était difficile à faire, et de quel embarras l'auteur a eu à se tirer.

V. 24. Un vif ressentiment dont il le croit blessé.

Blessé d'un ressentiment ! une injure blesse, et le ressentiment est la blessure même.

V. 31. Vous devez oublier un désespoir jaloux,
Où força son courage un infidèle époux.

Oublier un désespoir ! et un désespoir jaloux, où un infidèle époux a forcé son courage ! Presque toutes les scènes de ce premier acte sont remplies de barbarismes, ou de solécismes intolérables : est-ce là l'auteur des belles scènes de *Cinna* ?

V. 39. Quand je me dispensois à lui mal obéir....

n'est pas français. On se dispense d'une chose, et non à une chose.

V. 41. Peut-être qu'en son cœur, plus douce et repentie,
Elle en dissimuloit la meilleure partie.

Repentie ne l'est pas non plus, du moins aujourd'hui. On ne peut pas dire cette princesse *repentie :* mais pourquoi n'emploierions-nous pas une expression nécessaire dont l'équivalent est reçu dans toutes les langues de l'Europe ?

V. 47. Et si de cet amour je la voyois sortir,
Je jure de nouveau de vous en avertir.

Sortir d'un amour ! de telles impropriétés, de telles négligences révoltent trop l'esprit du lecteur.

V. 49. Vous savez comme quoi je vous suis tout acquise.

Comme quoi ne se dit pas davantage, et *tout acquise* est du style comique.

V. 57. Comme ils ont même sang avec pareil mérite....

Avoir même sang, est encore un barbarisme : ils sont du même sang,

ils sont nés, formés du même sang. Il y avait plus d'une manière de se bien exprimer.

V. 58. Un avantage égal pour eux me sollicite.

Un avantage ne sollicite point, et il n'y a point d'avantage dans l'égalité.

V. 61. Il est des nœuds secrets, il est des sympathies[1],
Dont par le doux rapport les âmes assorties
S'attachent l'une à l'autre, et se laissent piquer
Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.

C'est toujours le poëte qui parle; ce sont toujours des maximes : la passion ne s'exprime point ainsi. Ces vers sont agréables, quoique *dont par le doux rapport* ne soit point français; mais *ces âmes qui se laissent piquer*, *ces je ne sais quoi*, appartiennent plus à la haute comédie qu'à la tragédie. Ces vers ressemblent à ceux de *la Suite du Menteur*[2]: *Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre*, comme on l'a déjà remarqué. Cependant ces quatre vers, tout éloignés qu'ils sont du style de la véritable tragédie, furent toujours regardés comme un chef-d'œuvre du développement du cœur humain, avant qu'on vît les chefs-d'œuvre véritables de Racine en ce genre.

V. 69. Étrange effet d'amour! incroyable chimère!

Elle voudrait bien être à Séleucus, si elle n'aimait pas Antiochus; ce n'est pas là une chimère incroyable : mais cet examen, cette dissertation, cette comparaison de ses sentiments pour les deux frères, ne sont-ils pas l'opposé de la tragédie?

V. 73. Ne pourrai-je servir une si belle flamme?

N'est-ce pas là un discours de soubrette?

V. 74. Ne crois pas en tirer le secret de mon âme.

Tirer n'est pas noble; cet *en* rend la phrase incorrecte et louche.

V. 79. L'hymen me le rendra précieux à son tour.

A son tour, est de trop; mais il faut rimer au mot *amour*. Cette gêne extrême se fait sentir à tout moment.

V. 81. Sans crainte qu'on reproche à mon humeur forcée
Qu'un autre qu'un mari règne sur ma pensée.

Ces vers sont dans le style comique. Racine seul a su ennoblir ces sentiments qui demandent les tours les plus délicats.

V. 84. Que ne puis-je à moi-même aussi bien le cacher!

est d'une jeune fille timide et vertueuse qui craint d'aimer. C'est au lecteur à voir si cette timide innocence s'accorde avec ces maximes de

1. Sur ces vers, voy. ci-dessus. — 2. Acte IV, scène I. (Éd.)

politique que Rodogune a étalées, et surtout avec la conduite qu'elle aura.

V. 85. Quoi que vous me cachiez, aisément je devine,

est d'une soubrette.

V. 88. Ma rougeur trahiroit les secrets de mon cœur.

Remarquez que tous les discours de Rodogune sont dans le caractère d'une jeune personne qui craint de s'avouer à elle-même les sentiments tendres et honnêtes dont son cœur est touché. Cependant Rodogune n'est point jeune; elle épousa Nicanor lorsque les deux frères étaient en bas âge; ils ont au moins vingt ans. Cette rougeur, cette timidité, cette innocence, semblent donc un peu outrées pour son âge; elles s'accordent peu avec tant de maximes de politique; elles conviennent encore moins à une femme qui bientôt demandera la tête de sa belle-mère aux enfants mêmes de cette belle-mère.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 1. Serments fallacieux, salutaire contrainte,
Que m'imposa la force, et qu'accepta ma crainte!
Heureux déguisements d'un immortel courroux,
Vains fantômes d'État, évanouissez-vous.

Corneille reparaît ici dans toute sa pompe. L'éloquent Bossuet est le seul qui se soit servi après lui de cette belle épithète, *fallacieux!* Pourquoi appauvrir la langue? un mot consacré par Corneille et Bossuet peut-il être abandonné?

Salutaire contrainte! Il est difficile d'expliquer comment une salutaire contrainte est un vain fantôme d'État. Il manque là un peu de netteté et de naturel.

V. 7. Semblables à ces vœux dans l'orage formés,
Qu'efface un prompt oubli quand les flots sont calmés.

Une comparaison directe n'est point convenable à la tragédie. Les personnages ne doivent point être poëtes; la métaphore est toujours plus vraie, plus passionnée. Il serait mieux de dire : *Mes vœux, formés dans l'orage, sont oubliés quand les flots sont calmés;* mais il faudrait le dire dans d'aussi beaux vers.

V. 10. Recours des impuissants, haine dissimulée,
Digne vertu des rois, noble secret de cour,
Éclatez, il est temps.

Cela paraît un peu d'un poëte qui cherche à montrer qu'il connaît la cour; mais une reine ne s'exprime point ainsi. *Recours des impuissants,*

paraît un défaut dans ce monologue noble et mâle; car un recours d'impuissants n'est pas une digne vertu des rois. La reine n'est point ici impuissante, puisqu'elle dit que le Parthe est éloigné, et qu'elle n'a rien à craindre. *Recours des impuissants*, *éclatez*, est une contradiction; car ce recours est *la haine dissimulée*, la dissimulation; et c'est précisément ce qui n'éclate pas. Le sens de tout cela est, *cessons de dissimuler*, *éclatons;* mais ce sens est noyé dans des paroles qui semblent plus pompeuses que justes. *Secret de cour*, ne peut se dire comme on dit : *Homme de cour*, *habit de cour*.

V. 13. Montrons-nous toutes deux, non plus comme sujettes.

Qui sont ces deux? est-ce la haine dissimulée et Cléopatre? Voilà un assemblage bien extraordinaire! Comment Cléopatre et sa haine sont-elles deux? comment sa haine est-elle *sujette?* C'est bien dommage que de si beaux morceaux soient si souvent défigurés par des tours si alambiqués.

V. 17. Je hais, je règne encor. Laissons d'illustres marques
En quittant, s'il le faut, ce haut rang des monarques.

Je hais, *je règne encor*, est un coup de pinceau bien fier; mais *laissons d'illustres marques*, est faible : on laisse des marques de quelque chose. *Marques* n'est là qu'un mot impropre pour rimer à *monarques*. Plût à Dieu que du temps de Corneille un Despréaux eût pu l'accoutumer à faire des vers difficilement!

Haut rang des monarques. Haut rang suffisait, *des monarques* est de trop. La rime subjugue souvent le génie, et affaiblit l'éloquence.

V. 19. Faisons-en avec gloire un départ éclatant,

est barbare; *faire un départ* n'est pas français; *en avec* révolte l'oreille : mais si elle n'a rien à craindre, comme elle le dit, pourquoi quitterait-elle le trône? Elle commence par dire qu'elle ne veut plus dissimuler, qu'elle veut tout oser.

V. 21. C'est encor, c'est encor cette même ennemie....
Dont la haine, à son tour, croit me faire la loi,
Et régner par mon ordre et sur vous et sur moi.

A quoi se rapporte ce *vous?* Il ne peut se rapporter qu'au recours des impuissants; à cette haine dissimulée dont elle a parlé treize vers auparavant; elle s'entretient donc avec sa haine dans ce monologue. Convenons que cela n'est point dans la nature. Il régnait dans ce temps-là un faux goût dans toute l'Europe, dont on a eu beaucoup de peine à se défaire. Ces apostrophes à ses passions, ces jeux d'esprit, ces efforts qu'on faisait pour ne pas parler naturellement, étaient à la mode en Italie, en Espagne, en Angleterre. Corneille, dans les moments de passion, se livra rarement à ce défaut; mais il s'y laissa souvent entraîner dans les morceaux de déclamation. Le reste du monologue est plein de force

SCÈNE II.

V. 1. Laonice, vois-tu que le peuple s'apprête
Au pompeux appareil de cette grande fête?

S'apprête à l'appareil, est encore un barbarisme.

V. 5. L'un et l'autre fait voir un mérite si rare,
Que le souhait confus entre les deux s'égare

Le souhait confus n'est pas français.

V. 7. Et ce qu'en quelques-uns on voit d'attachement....

Cela forme un concours de syllabes trop dures.

V. 8. N'est qu'un faible ascendant du premier mouvement

est impropre; *l'ascendant* veut dire la supériorité; un mouvement n'a pas d'ascendant. On ne peut s'exprimer ni avec moins d'élégance, ni avec moins de correction, ni avec moins de netteté.

V. 9.. Ils penchent d'un côté, prêts à tomber de l'autre

ne signifie pas ce que l'auteur veut dire, *se déclarer pour un des deux princes;* le mot *tomber* est impropre; il ne signifie jamais qu'une chute, excepté dans cette phrase, *je tombe d'accord.*

V. 15. Pour un esprit de cour et nourri chez les grands,
Tes yeux dans leurs secrets sont bien peu pénétrants;

n'est pas le langage d'une reine. *Esprit de cour*, est une expression bourgeoise; d'ailleurs, pourquoi Cléopatre dit-elle tout cela à sa confidente? Elle ne l'emploie à rien; et pour une si grande politique, Cléopatre paraît bien imprudente de dire ainsi son secret inutilement.

V. 18. Si je cache en quel rang le ciel les a fait naître....

C'est ainsi qu'on s'exprimerait, si on voulait dire qu'ils ignorent leurs parents. Mais *je cache leur rang* n'exprime pas *je cache qui des deux a le droit d'aînesse;* et c'est ce dont il s'agit.

V. 23. Cependant je possède, et leur droit incertain
Me laisse avec leur sort leur sceptre dans la main.

Je possède demande un régime; *jouir* est neutre quelquefois; *posséder* ne l'est pas : cependant je crois que cette hardiesse est très-permise, et fait un bel effet.

V. 25. Voilà mon grand secret. Sais-tu par quel mystère
Je les laissois tous deux en dépôt chez mon frère?

Il semble que Cléopatre se fasse un petit plaisir de faire valoir ses méchancetés à une fille qu'elle regarde comme un esprit peu éclairé. On ne doit jamais faire de confidences qu'à ceux qui peuvent nous servir dans ce qu'on leur confie, ou à des amis qui arrachent un secret.

V. 32. Quand je le menaçois du retour de mes fils,
Voyant ce foudre prêt à suivre ma colère. . . .

Ce foudre, peut-il convenir à des enfants en bas âge?

V. 34. Quoi qu'il me plût oser, il n'osoit me déplaire.

Toute répétition qui n'enchérit pas doit être évitée.

V. 37. Je te dirai bien plus : sans violence aucune
J'aurois vu Nicanor épouser Rodogune.

Cet *aucune* à la fin d'un vers n'est toléré que dans la comédie. On peut voir une chose sans colère, sans dépit, sans ressentiment. Le mot de *violence* n'est pas le mot propre.

V. 41. Son retour me fâchoit plus que son hyménée.

Ce mot *fâcher* ne doit jamais entrer dans la tragédie.

V. 42. Et j'aurois pu l'aimer, s'il ne l'eût couronnée.

Il ne l'a point couronnée, il a voulu la couronner; ou s'il l'a épousée en effet, Rodogune veut donc épouser le fils de son mari. Cette obscurité n'est point éclaircie dans la pièce.

V. 43. Tu vis comme il y fit des efforts superflus;
Je fis beaucoup alors et ferois encor plus.

Il y fit des efforts; je fis beaucoup alors, et ferais encor plus. Que de négligences!

V. 45. S'il étoit quelque voie, infâme ou légitime,
Que m'enseignât la gloire, ou que m'ouvrît le crime. . . .

Infâme est trop fort. Un défaut trop commun au théâtre avant Racine, était de faire parler les méchants princes comme on parle d'eux, de leur faire dire qu'ils sont méchants et exécrables : cela est trop éloigné de la nature. De plus, comment une voie infâme est-elle enseignée par la gloire? elle peut l'être par l'ambition. Enfin, quel intérêt a Cléopatre de dire tant de mal d'elle-même?

V. 47. Qui me pût conserver un bien que j'ai chéri
Jusqu'à verser pour lui tout le sang d'un mari.

Ce *pour lui* gâte la phrase, aussi bien que le *que*, *qui*. Verser du sang pour un bien!

V. 49. Dans l'état pitoyable où m'en réduit la suite. . . .

C'est la suite du sang qu'elle a versé. Cela n'est pas net; et cet *en* n'est pas heureusement placé.

V. 50. Délice de mon cœur, il faut que je te quitte. . . .
L'amour que j'ai pour toi tourne en haine pour elle.
Autant que l'un fut grand, l'autre sera cruelle.

Ce sont des expressions faites pour la tendresse, et non pour le trône. Un amour du trône qui se tourne en haine pour Rodogune, et l'un qui est grand, l'autre cruelle, tout cela n'est nullement dans la nature, et l'expression n'en vaut pas mieux que le sentiment.

V. 51. On m'y force, il le faut.

Ne faudrait-il pas expliquer comment elle est forcée à résigner la couronne, puisqu'elle vient de dire qu'elle n'a rien à craindre, que le péril est passé? ne devrait-elle pas dire seulement, *on l'exige, je l'ai promis?*

V. 53. L'amour que j'ai pour toi tourne en haine pour elle.

L'amour du trône fait sa haine pour Rodogune, mais ne tourne point en haine.

V. 54. Autant que l'un fut grand, l'autre sera cruelle.

La poésie n'admet guère ces *l'un* et *l'autre*.

V. 55. Et puisqu'en te perdant j'ai sur qui me venger,
Ma perte est supportable, et mon mal est léger.

Comment peut-elle dire que la perte d'un rang qui la rend forcenée lui sera supportable?

V. 57. Quoi! vous parlez encor de vengeance et de haine
Pour celle dont vous-même allez faire une reine?

La particule *pour* ne peut convenir à *vengeance*. On n'a point de vengeance pour quelqu'un.

V. 61. N'apprendras-tu jamais, âme basse et grossière,
A voir par d'autres yeux que les yeux du vulgaire?

Ce n'est point cette confidente qui est grossière : n'est-ce pas Cléopatre qui semble le devenir en parlant à une dame de sa cour comme on parlerait à une servante dont l'imbécillité mettrait en colère? et ici c'est une reine qui confie des crimes à une dame épouvantée de cette confidence inutile. Elle appelle cette dame *grossière*. En vérité cela est dans le goût de la comtesse d'Escarbagnas, qui appelle sa femme de chambre *bouvière* [1].

V. 63. Toi qui connois ce peuple, et sais qu'aux champ de Mars
Lâchement d'une femme il suit les étendards,
Que sans Antiochus Tryphon m'eût dépouillée,
Que sous lui son ardeur fut soudain réveillée.

Il semble que ce soit l'ardeur d'Antiochus. Il s'agit de celle du peuple. Et qu'est-ce qu'une ardeur réveillée sous quelqu'un?

V. 67. Ne saurois-tu juger que, si je nomme un roi,
C'est pour le commander et combattre pour moi?

1. Scène v. (Éd.)

On commande une armée, on commande à une nation. On ne commande point un homme, excepté lorsqu'à la guerre un homme est commandé par un autre pour être de tranchée, pour aller reconnaître, pour attaquer. *Pour le commander et combattre* n'est pas français : elle veut dire, *pour que je lui commande et qu'il combatte pour moi*. Ces deux *pour* font un mauvais effet.

V. 69. J'en ai le choix en main avec le droit d'aînesse

Avoir un choix en main, n'est ni régulier ni noble.

V. 70. Et puisqu'il en faut faire un aide à ma faiblesse....

Un aide à ma faiblesse, est du style familier.

V. 71. Que la guerre sans lui ne peut se rallumer,
J'userai bien du droit que j'ai de le nommer.

Sans lui; elle entend, *sans que je fasse un roi*.

V. 73. On ne montera point au rang dont je dévale....

Dévaler est trop bas, mais il était encore d'usage du temps de Corneille.

V. 74. Qu'en épousant ma haine, au lieu de ma rivale.

Épouser une haine au lieu d'une femme, est un jeu de mots, une équivoque qu'il ne faut jamais imiter.

V. 75. Ce n'est qu'en me vengeant qu'on me le peut ravir.

Ce *le* se rapporte au rang, qui est trop loin.

V. 77. Je vous connoissois mal.

Ce mot devrait, ce semble, faire rentrer Cléopatre en elle-même, et lui faire sentir quelle imprudence elle commet d'ouvrir sans raison une âme si noire à une personne qui en est effrayée.

V. 77. . . . . .Connois-moi tout entière,

paraît d'une femme qui veut toujours parler, et non pas d'une reine habile. Car quel intérêt a-t-elle à vouloir se donner pour un monstre à une femme étonnée de ces étranges aveux?

V. 83. Beaucoup dans ma vengeance ayant fini leurs jours....

est une phrase obscure et qui n'est pas française. On ne sait si sa vengeance les a fait périr ou s'ils sont morts en voulant la venger; et *beaucoup d'une troupe* n'est pas français.

V. 84. M'exposoient à son frère, et foible et sans secours.

Quel était ce frère? on ne l'a point dit. Voilà, je crois, bien des fautes; et cependant le caractère de Cléopatre est imposant, et excite un très-grand intérêt de curiosité : le spectateur est comme la confidente, il apprend de moment en moment des choses dont il attend la suite.

SCÈNE III.

V. 1. . . . . Enfin voici le jour....
Où je puis voir briller sur une de vos têtes
Ce que j'ai conservé parmi tant de tempêtes,
Et vous remettre un bien, après tant de malheurs,
Qui m'a coûté pour vous tant de soins et de pleurs.

Il faut éviter ces répétitions, à moins qu'on ne les emploie comme une figure, comme un trope qui doit augmenter l'intérêt; mais ici ce n'est qu'une négligence.

V. 17. Il fallut satisfaire à son brutal désir....

Brutal désir, est bas, et convient à tout autre chose qu'au désir d'avoir un roi.

V. 18. Et de peur qu'il n'en prît, il m'en fallut choisir.

Il faut, dans la rigueur, *de peur qu'il n'en prît un*, parce qu'il s'agit ici d'un roi, et non pas d'un nom générique.

V. 19. Pour vous sauver l'État que n'eussé-je pu faire!

n'est pas français. On ne peut dire, *je vous sauvai l'État*, le peuple, la nation, au lieu de, *je conservai vos droits*. On dit, *je vous ai sauvé votre fortune*, parce que cette fortune vous appartenait, vous la perdiez sans moi : *j'ai sauvé l'État*, mais non, *je vous ai sauvé l'État*.

V. 23. Mais à peine son bras en relève la chute,
Que par lui de nouveau le sort me persécute.

On ne relève point une chute; on relève un trône tombé. Le reste du discours de Cléopatre est très-artificieux, et plein de grandeur. Il semble que Racine l'ait pris en quelque chose pour modèle du grand discours d'Agrippine à Néron; mais la situation de Cléopatre est bien plus frappante que celle d'Agrippine; l'intérêt est beaucoup plus grand, et la scène bien autrement intéressante.

V. 37. Passons; je ne me puis souvenir sans trembler
Du coup dont j'empêchai qu'il nous pût accabler.

Il semble, par cette phrase, que Cléopatre trembla du coup que voulait porter Nicanor, et qu'elle l'empêcha de porter ce coup; elle veut dire le contraire.

V. 54. Je me crus tout permis pour garder votre bien.

Il fallait, *pour vous garder votre bien.*

V. 63. Jusques ici, madame, aucun ne met en doute
Les longs et grands travaux que notre amour vous coûte, etc.

Ce discours d'Antiochus est d'une bienséance qui lui gagne tous les cœurs.

S'il y a *notre amour* (toutes les éditions le portent), c'est un barbarisme. *Notre amour* ne peut jamais signifier l'amour que vous avez pour nous. S'il y a *votre amour*, il peut signifier l'amour de Cléopatre pour ses enfants.

V. 65. Et nous croyons tenir des soins de cet amour
Ce doux espoir du trône aussi bien que le jour.

Un doux espoir du trône qu'on tient du soin d'un amour!

V. 71. Ce sont fatalités dont l'âme embarrassée....

Il faudrait au moins *des fatalités*. Mais des *fatalités* dont l'âme est embarrassée! Une femme qui débute, sans raison, par avouer à ses enfants qu'elle a tué leur père, doit leur causer plus que de l'embarras.

V. 72. A plus qu'elle ne veut se voit souvent forcée.

Souvent est de trop.

V. 73. Sur les noires couleurs d'un si triste tableau
Il faut passer l'éponge ou tirer le rideau.

On sent assez que cette alternative d'*éponge* et de *rideau* fait un mauvais effet. Il ne faut employer l'alternative que quand on propose le choix de deux partis; mais on ne propose point, en parlant à sa reine et à sa mère, le choix de deux expressions. De plus, ces expressions un peu triviales ne sont pas dignes du style tragique. Il en faut dire autant de la *suite que le ciel destine à ces noires couleurs*.

V. 75. Et quelque suite enfin que le ciel y destine,
J'en rejette l'idée.

Le ciel qui destine une suite!

V. 87. J'ajouterai, madame, à ce qu'a dit mon frère....

Séleucus ne parle pas si bien que son frère; il dit, *j'ajouterai*, et il n'ajoute rien.

V. 88. Que bien qu'avec plaisir et l'un et l'autre espère....

Que bien qu'avec est trop rude à l'oreille. On ne dit point, *et l'un et l'autre*, à moins que le premier *et* ne lie la phrase.

V. 89. L'ambition n'est pas notre plus grand désir.

L'ambition est une passion et non un désir.

V. 91. Et c'est bien la raison que pour tant de puissance
Nous vous rendions du moins un peu d'obéissance.

C'est bien la raison, est du style de la comédie. *Pour tant de puissance*, ne forme pas un sens net : est-ce pour la puissance de la reine? est-ce pour la puissance de ses enfants qui n'en ont aucune? est-ce pour celle qu'aura l'un deux?

V. 99. Elle passe à vos yeux pour la même infamie,
S'il faut la partager avec votre ennemie....

Ces vers ne forment aucun sens; la honte passe à vos yeux pour la même infamie, si un indigne hymen la fait retomber sur celle qui venait, etc. Le défaut vient principalement de *la même infamie*, qui n'est pas français, et de ce que ce pronom *elle*, qui se rapporte par le sens à *couronne*, est joint à *honte* par la construction.

V. 101. Et qu'un indigne hymen la fasse retomber
Sur celle qui venoit pour vous la dérober, etc.

Est-il vraisemblable que Cléopatre n'ait pas soupçonné que ses enfants pouvaient aimer Rodogune? peut-elle imaginer qu'ils ne veulent point régner avec Rodogune, parce que leur père a voulu autrefois l'épouser? Rodogune sera-t-elle autre chose que femme de roi? celui qui régnera tiendra-t-il d'elle la couronne? doit-elle s'écrier : *O mère trop heureuse!* cet artifice n'est-il pas grossier? ne sent-on pas que Cléopatre cherche un vain prétexte que la raison désavoue? si ses deux fils étaient des imbéciles, parlerait-elle autrement? Que ce second discours de Cléopatre est au-dessous du premier! *Sur celle qui venait*, expression incorrecte et familière.

V. 110. Rodogune, mes fils, le tua par ma main.

Cette fausseté est trop sensible et trop révoltante; et c'est bien là le cas de dire : *Qui prouve trop ne prouve rien.*

V. 111. Ainsi de cet amour la fatale puissance
Vous coûte votre père, à moi mon innocence.

De cet amour ne se rapporte à rien : elle entend l'amour que Nicanor avait eu pour Rodogune.

V. 115. Ainsi vous me rendrez l'innocence et l'estime.

Vous me rendrez l'estime, ne peut se dire comme *vous me rendrez l'innocence;* car l'innocence appartient à la personne, et l'estime est le sentiment d'autrui. Vous me rendez mon innocence, ma raison, mon repos, ma gloire; mais non pas mon estime.

V. 122. Si vous voulez régner, le trône est à ce prix.

La proposition de donner le trône à qui assassinera Rodogune est-elle raisonnable? Tout doit être vraisemblable dans une tragédie. Est-il possible que Cléopatre, qui doit connaître les hommes, ne sache pas qu'on ne fait point de telles propositions sans avoir de très-fortes raisons de croire qu'elles seront acceptées? Je dis plus : il faut que ces choses horribles soient absolument nécessaires. Mais Cléopatre n'est point réduite à faire assassiner Rodogune, et encore moins à la faire assassiner par ses fils. Elle vient de dire que le Parthe est éloigné, qu'elle est sans aucun danger. Rodogune est en sa puissance. Il paraît donc absolument contre la raison que Cléopatre invite à ce crime ses deux enfants, dont elle doit vouloir être respectée. Si elle a tant d'envie de tuer Rodogune,

elle le peut sans recourir à ses enfants. Cependant cette proposition si peu préparée, si extraordinaire, prépare des événements d'un si grand tragique, que le spectateur a toujours pardonné cette atrocité, quoiqu'elle ne soit ni dans la vérité historique ni dans la vraisemblance. La situation est théâtrale; elle attache malgré la réflexion. Une invention purement raisonnable peut être très-mauvaise. Une invention théâtrale, que la raison condamne dans l'examen, peut faire un très-grand effet. C'est que l'imagination, émue de la grandeur du spectacle, se demande rarement compte de son plaisir. Mais je doute qu'une telle scène pût être soufferte par des hommes d'un goût et d'un jugement formé, qui la verraient pour la première fois.

V. 125. La mort de Rodogune en nommera l'aîné.
Quoi! vous montrez tous deux un visage étonné!

Comment peut-elle être surprise que sa proposition révolte? Elle veut que le crime tienne lieu du droit d'aînesse. Celui des deux qui ne voudra pas tuer sa maîtresse sera le cadet et perdra le trône; mais si tous deux veulent la tuer, qui sera roi? Il est clair que la proposition de Cléopatre est absurde autant qu'abominable; et cependant elle forme un grand intérêt, parce qu'on veut voir ce qu'elle produira, parce que Cléopatre tient en sa main la destinée de ses enfants.

En nommera l'aîné; cet *en* se rapporte à ses deux fils; mais comme il y a un vers entre deux, le sens ne se présente pas clairement. Il faut encore éviter de finir un vers par *aîné*, quand l'autre finit par *aînesse*.

V. 129. J'ai fait lever des gens par des ordres secrets, etc.

style de gazette.

V. 137. Vous ne répondez point! Allez, enfants ingrats....
J'ai fait votre oncle roi, j'en ferai bien un autre.

Cléopatre n'est pas adroite, quoiqu'elle se soit donnée pour une femme très-habile; dès qu'elle s'aperçoit que ses enfants ont horreur de sa proposition, elle ne doit pas insister. On ne persuade point un crime horrible par de la colère et des emportements. Quand Phèdre a laissé voir son amour à Hippolyte, et qu'Hippolyte répond[1] : *Oubliez-vous que Thésée est mon père et votre époux?* elle rentre alors en elle-même, et dit : *Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire?* Cela est dans la nature; mais peut-on supposer qu'une reine qui a de l'expérience, persiste à révolter ses enfants contre elle, en se rendant horrible à leurs yeux? De quel droit leur dit-elle qu'elle peut disposer du trône comme de sa conquête, après avoir dit, dans la scène précédente, qu'elle est forcée de descendre du trône? Et comment peut-elle y être forcée en disant qu'elle est maîtresse de tout? Cette contradiction n'est-elle pas palpable? Faut-il que toute cette pièce, pleine de traits si fiers et si hardis, soit fondée sur de si grandes inconséquences!

1. *Phèdre*, II, v. (Éd.)

V. 149. Rien ne vous sert ici de faire les surpris.

Expression trop triviale, surtout dans une circonstance si tragique.

V. 153. Et puisque mon seul choix vous y peut élever....

Cet *y* se rapporte à *trône*, qui est quatre vers auparavant. Les pronoms, les adverbes, doivent toujours être près des noms qu'ils désignent. C'est une règle à laquelle il n'y a point d'exception.

V. 154. Pour jouir de mon crime, il le faut achever.

Ce vers est très-beau. Mais comment une reine habile peut-elle avouer son crime à ses enfants, et les presser d'en commettre un autre?

SCÈNE IV.

V. 1. Est-il une constance à l'épreuve du foudre
Dont ce cruel arrêt met notre espoir en poudre?

Voilà encore un foudre, dont un arrêt met un espoir en poudre; et Antiochus répond par écho à cette figure incohérente. Nouvelle preuve du peu de soin qu'on prenait alors de châtier son style. Despréaux est le premier qui ait appris comment on doit toujours parler en vers. La douleur respectueuse d'Antiochus est aussi contraire à l'histoire qu'à la politique ordinaire des princes. Plusieurs ont fait enfermer leurs mères pour de bien moindres crimes. Cléopatre vient d'avouer à ses enfants qu'elle a assassiné leur père; elle veut les forcer à assassiner leur maîtresse. Elle doit être à leurs yeux infiniment plus coupable que Clytemnestre ne le fut pour Oreste. Est-ce là le cas de dire : *J'aime ma mère?* Mais ce sentiment d'amour respectueux pour une mère est si profondément gravé dans tous les cœurs bien faits, que tous les spectateurs pensent comme Antiochus. Telle est la magie de la poésie : le poëte tient les cœurs dans sa main; il peut, s'il veut, peindre Antiochus comme un Oreste, et alors le public s'intéressera à sa vengeance; il peut le peindre comme un prince sévère et juste, qui, pour le bien de son État, veut ôter le gouvernement à une femme homicide, le fléau de ses sujets; alors les spectateurs applaudiront à sa justice. Il peut le peindre soumis, respectueux, attaché à sa mère autant qu'indigné; et alors le public partage les mêmes sentiments. Cette dernière situation est la seule convenable à la construction de cette tragédie, d'autant plus qu'Antiochus est représenté comme un jeune homme soumis; mais aussi son caractère est sans force.

V. 38. Je vois bien plus encor, je vois qu'elle est ma mère;
Et plus je vois son crime indigne de ce rang....

Ce mot de *rang* ne convient point à une *mère*. On n'a point le rang de mère comme on a le rang de reine.

V. 44. Je vois les traits honteux dont nous sommes formés.

On n'est point formé de traits, et les forfaits ne s'impriment point sur le front.

V. 54. Une larme d'un fils peut amollir sa haine.

Il n'est peut-être pas bien naturel qu'Antiochus dise qu'une larme peut changer le cœur de Cléopatre, après qu'elle lui a proposé de sang-froid le plus grand des crimes; mais ce contraste du caractère d'Antiochus avec celui de Séleucus est si beau, qu'on aime cette petite illusion que se fait le cœur vertueux d'Antiochus.

V. 59. De ses pleurs tant vantés je découvre le fard.

Le fard des pleurs, est des plus impropres. On peut demander pourquoi on a dit avec succès, *le faste des pleurs*, pour exprimer l'ostentation d'une douleur étudiée, et que le mot *fard* n'est pas recevable? C'est qu'en effet il y a de l'ostentation, du faste, dans l'appareil d'une douleur qu'on étale; mais on ne peut mettre réellement du fard sur des larmes. Cette figure n'est pas juste, parce qu'elle n'est pas vraie.

V. 61. Elle fait bien sonner ce grand amour de mère.

Cette expression est trop triviale. De plus, il ne faut pas une grande pénétration pour deviner qu'une femme si criminelle ne travaille que pour elle seule.

V. 72. Il est (le trône) à l'un de nous, si l'autre le consent.

Le consent, n'est pas français; mais ce seul vers suffit pour démontrer combien Cléopatre a été imprudente avec ses deux enfants.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 4. (Voilà) comme elle use enfin de ses fils et de moi.

Ce vers est du ton de la comédie. *User de quelqu'un*, est du style familier, et Cléopatre n'a point usé de Rodogune. Il est triste que Rodogune n'apprenne son danger et le dessein barbare de Cléopatre que par une confidente qui trahit sa maîtresse: n'eût-il pas été plus théâtral et plus touchant de l'apprendre par les deux frères, tous deux brûlants pour elle, tous deux consternés en sa présence; Antiochus n'avouant rien par respect pour sa mère, et Séleucus, qui la ménage moins, dévoilant ce secret terrible avec horreur? Cette situation ne ferait-elle pas une impression plus forte qu'une suivante qui recommande le secret à Rodogune de peur d'être perdue? à quoi Rodogune répond, *qu'elle reconnaitra ce service en son lieu.*

Cet avertissement que donne la suivante à Rodogune démontre combien Cléopatre a été imprudente de vouloir charger ses enfants d'un crime qui n'entrera jamais dans le cœur d'aucun homme; et il y a

même beaucoup plus que de l'imprudence à proposer à deux jeunes princes qu'on sait être vertueux, de tuer leur maîtresse : mais comment Cléopatre, après avoir vu avec quelle juste horreur ses enfants la regardent, a-t-elle pu confier à Laonice qu'elle a fait cette proposition à ses fils? quelle fureur a-t-elle de découvrir toujours à une confidente, qu'elle méprise, tout ce qui peut la rendre exécrable et avilie aux yeux de cette confidente?

V. 22. Oronte est avec nous; qui, comme ambassadeur,
Devoit de cet hymen honorer la splendeur.

Cet Oronte, qui, comme ambassadeur, devait honorer *la splendeur d'un hymen*, et qui ne dit pas un mot, joue dans cette scène un bien mauvais personnage; mais une confidente qui dit le secret de sa maîtresse, en joue un plus mauvais encore. C'est un moyen trop petit, trop commun dans les comédies.

SCÈNE II.

Au lieu d'une situation tragique et terrible, que la fureur de Cléopatre faisait attendre, on ne voit ici qu'une scène de politique entre Rodogune et l'ambassadeur Oronte. Rodogune a deux grands objets, son amour et la haine de Cléopatre. Ces deux objets ne produisent ici aucun mouvement; ils sont écartés par des discours de politique. On a déjà observé que le grand art de la tragédie est que le cœur soit toujours frappé des mêmes coups, et que des idées étrangères n'affaiblissent pas le sentiment dominant. Cet Oronte, qui ne paraît qu'au troisième acte, lui dit qu'*il aurait perdu l'esprit s'il lui conseillait la résistance;* et il lui conseille de *faire l'amour politiquement :* mais d'où sait-il que les deux fils de Cléopatre aiment Rodogune? Les deux frères avaient été jusque-là si discrets, qu'ils s'étaient caché l'un à l'autre leur passion : comment cet ambassadeur peut-il donc en parler comme d'une chose publique? et si l'ambassadeur s'en est aperçu, comment leur mère l'a-t-elle ignorée?

V. 9. L'avis de Laonice est sans doute une adresse.

Pourquoi cet inutile Oronte, qui croit parler ici en ambassadeur fort adroit, soupçonne-t-il que l'avis est faux, et que c'est un piége que Cléopatre tend ici à Rodogune? Ne connaît-il pas les crimes de Cléopatre? ne la doit-il pas croire capable de tout? ne doit-il pas balancer les raisons? Il joue ici le rôle de ce qu'on appelle un gros fin; et rien n'est ni moins tragique ni plus mal imaginé.

V. 35. Mais pouvez-vous trembler, quand, dans ces mêmes lieux,
Vous portez le grand maître et des rois et des dieux?
L'amour fera lui seul tout ce qu'il vous faut faire.

Comment une femme porte-t-elle ce grand maître? *L'amour, maître des dieux*, est une expression de madrigal indigne d'un ambassadeur.

Remarquons encore qu'on n'aime point à voir un ambassadeur jouer un rôle si peu considérable.

SCÈNE III.

V. 1. Quoi! je pourrois descendre à ce lâcne artifice
D'aller de mes amants mendier le service?

Voici Rodogune qui oublie, dans le commencement de ce monologue, et son danger et son amour. Elle prend la hauteur de ces princesses de roman qui ne veulent rien devoir à leurs amants; *celles de sa naissance ont*, dit-elle, *horreur des bassesses;* et cette scrupuleuse et modeste princesse qui a dit, qu'*il est des nœuds secrets*, qu'*il est des sympathies*, *dont par le doux rapport les âmes assorties*, etc., et qui craint de s'avouer à elle-même la sympathie qu'elle a pour Antiochus; cette fille si timide va, la scène d'après, proposer à ses deux amants d'assassiner leur mère; et elle dit ici qu'elle ne veut pas mendier leur service! Quoi! elle craint de leur avoir la moindre obligation, et elle va leur demander le sang de Cléopatre! C'est au lecteur à se rendre compte de l'impression que ces contrastes font sur lui.

V. 3. Et sous l'indigne appât d'un coup d'œil affété,
J'irais jusqu'en leurs cœurs chercher ma sûreté?

Je ne sais si cette figure est bien juste : *chercher sa sûreté sous l'appât d'un coup d'œil affété.*

V. 5. Celles de ma naissance ont horreur des bassesses,
Leur sang tout généreux hait ces molles adresses.

Mais si celles de sa naissance ont le sang tout généreux, comment cette générosité s'accorde-t-elle avec le parricide?

V. 7. Quel que soit le secours qu'ils me puissent offrir,
Je croirai faire assez de le daigner souffrir.

On ne doit jamais montrer de la fierté que quand on nous propose quelque chose d'indigne de nous. Dans tout autre cas, la fierté est méprisable. Cette fierté de Rodogune ne paraît point placée : elle éprouvera la force de leur amour sans flatter leurs désirs, sans leur jeter d'amorce; et si cet amour est assez fort pour lui servir d'appui, elle fera régner cet amour en régnant sur lui. Et c'est pour débiter ce galimatias que Rodogune fait un monologue de soixante vers!

V. 13. Sentiments étouffés de colère et de haine,
Rallumez vos flambeaux à celle de la reine.

Des sentiments qui rallument des flambeaux à la haine de la reine, et qui rompent la *loi dure* d'un oubli *contraint* pour *rendre* justice, ce sont des paroles qui ne forment point un sens net; c'est un style aussi obscur qu'emphatique; et on doit d'autant plus le remarquer, que plus d'un auteur a imité ces fautes.

V. 17. Rapportez à mes yeux son image sanglante,
D'amour et de fureur encore étincelante.

On dirait bien : *Je crois le voir encore étincelant de courroux;* mais ce n'est pas l'image qui est encore animée; de plus on n'étincelle point d'amour.

V. 25. Plus la haute naissance approche des couronnes,
Plus cette grandeur même asservit nos personnes.

Ces réflexions sur *la haute naissance qui approche des couronnes, et qui asservit les personnes*, sont de ces lieux communs qui étaient pardonnables autrefois.

V. 27. Nous n'avons point de cœur pour aimer ni haïr.

Ici elle n'a point de cœur pour aimer ni haïr; et, dans le même monologue, elle reprend un cœur pour aimer et haïr. Ces antithèses, ces jeux de vers ne sont plus permis.

V. 41. Le consentiras-tu, cet effort sur ma flamme?...

Consentir *à*, et non consentir *le*. Ce verbe gouverne toujours le datif, exprimé chez nous par la préposition *à*. Il est vrai qu'au barreau on viole cette règle; mais le style du barreau est celui des barbarismes.

V. 50. S'il t'en coûte un soupir, j'en verserai des larmes.

Que veut dire cela? veut-elle parler de l'ordre qu'elle va donner à ses deux amants de tuer leur mère? est-ce là le cas d'un soupir? ne faut-il pas avouer que presque tous les sentiments de ce monologue ne sont ni assez vrais ni assez touchants?

V. 52. Amour, qui me confonds, cache du moins tes feux.

Enfin, cette même Rodogune, qui songe à faire assassiner une mère par ses propres fils, fait une invocation à l'amour, et le prie de ne pas paraître dans ses yeux. Voilà une singulière timidité pour une fille qui n'est plus jeune, qui a voulu épouser le père, qui est amoureuse du fils, et qui veut faire assassiner la mère! La force de la situation a fait apparemment passer tous ces défauts, qui, aujourd'hui, seraient relevés sévèrement dans une pièce nouvelle.

SCÈNE IV.

V. 1. Ne vous offensez pas, princesse, de nous voir
De vos yeux à vous-même expliquer le pouvoir, etc.

Et de quoi veut-il qu'elle s'offense? de ce que deux frères, dont l'un doit l'épouser et la faire reine, joignent à l'offre du trône un sentiment dont elle doit être charmée et honorée? Ce faux goût était introduit par nos romans de chevalerie, dans lesquels un héros était sûr de l'indignation de sa dame quand il lui avait fait sa déclaration; et ce n'était qu'après beaucoup de temps et de façons qu'on lui pardonnait.

V. 2. Ce n'est pas d'aujourd'hui que nos cœurs en soupirent.

Cet *en* ne paraît pas se rapporter à rien, car les cœurs ne soupirent pas d'expliquer un pouvoir.

V. 5. Mais un profond respect nous fit taire et brûler.

Un profond respect ne fait pas brûler, au contraire.

V. 7. L'heureux moment approche où votre destinée
Semble être aucunement à la nôtre enchaînée.

Aucunement est un terme de loi qui ne doit jamais entrer dans un vers.

V. 9. Puisque d'un droit d'aînesse incertain parmi nous,
La nôtre attend un sceptre, et la vôtre un époux.

Incertain parmi nous; il veut dire, *incertain entre nous deux;* mais *parmi* ne peut jamais être employé pour *entre.*

V. 11. C'est trop d'indignité que notre souveraine
De l'un de ses captifs tienne le nom de reine.

Quelle indignité y a-t-il que Rodogune partage le trône avec celui qui sera roi de Syrie? Quoi! parce que ces deux princes s'appellent ses *captifs*, il y aura de l'indignité qu'elle soit reine? C'est jouer sur les mots de *reine* et de *captifs;* et c'est un ton de galanterie qui est bien loin du tragique.

V. 13. Notre amour s'en offense et, changeant cette loi,
Remet à notre reine à nous choisir un roi.

Il faudrait, *lui remet le choix*. On ne dit point, *je vous remets à décider*, mais *il vous appartient de décider*, *je m'en remets à votre décision.*

V. 15. Ne vous abaissez plus à suivre la couronne.

On ne suit point une couronne; on suit l'ordre, la loi qui dispose de la couronne.

V. 19. L'ardeur qu'allume en nous une flamme si pure....
....vient sacrifier à votre élection
Toute notre espérance et notre ambition.

Élection ne peut être employé pour *choix*. *Élection d'un empereur, d'un pape*, suppose plusieurs suffrages.

V. 24. Nous céderons sans doute à cette illustre marque.

On ne *cède point toujours à une illustre marque*, même pour rimer avec *monarque;* il faudrait spécifier cette *marque.*

V. 25. Et celui qui perdra votre divin objet,
Demeurera du moins votre premier sujet.

Votre divin objet ne peut signifier *votre divine personne;* une femme

est bien l'objet de l'amour de quelqu'un; et en style de ruelle, cela s'appelait autrefois *l'objet aimé;* mais une femme n'est point son propre objet.

V. 33. Et j'en recevrois l'offre avec quelque plaisir,
Si celles de mon rang avoient droit de choisir.

Cette expression, *celles de mon rang*, est souvent employée; non-seulement elle n'est pas heureuse, mais ce n'est pas de *rang* qu'il s'agit; elle parle du traité qui l'oblige d'épouser l'aîné des deux frères. Ces mots, *celles de mon rang*, semblent être un terme de fierté, qui n'est pas ici convenable.

V. 28. Et l'ordre des traités règle tout dans leur cœur.

Il n'y a d'ordre des traités que par les dates. Il fallait *la loi des traités;* à moins qu'on n'entende par *ordre* cette loi même : mais le mot d'*ordre* est impropre dans ce sens.

V. 39. C'est lui que suit le mien, et non pas la couronne.

Un cœur qui suit une couronne, tour impropre et forcé : cette faute est répétée deux fois.

V. 41. Du secret révélé j'en prendrai le pouvoir.

Je prendrai du secret révélé le pouvoir de vous aimer; cela n'est pas français; *j'en prendrai*, est obscur.

V. 42. Et mon amour pour naître attendra mon devoir.

Un amour peut bien attendre le devoir pour se manifester, mais non pas pour naître; car s'il n'est pas né, comment peut-il attendre? Il eût fallu peut-être : *Et pour oser aimer j'attendrai mon devoir;* ou bien : *Et j'attendrai pour aimer l'ordre de mon devoir.*

Voilà donc Rodogune qui déclare qu'elle se donnera à l'aîné, et qu'elle l'aimera. Comment pourra-t-elle après déclarer qu'elle ne se donnera qu'à l'assassin de Cléopatre, quand elle a promis d'obéir à Cléopatre?

V. 45. J'entreprendrai sur elle à l'accepter de vous.

On entreprend sur des droits, et non sur une personne. *Entreprendre sur quelqu'un à accepter un choix*, cela n'est pas français.

V. 51. Mais craignez avec moi que ce choix ne ranime
Cette haine mourante à quelque nouveau crime.

Ranime ne peut gouverner le datif; c'est un solécisme.

V. 53. Pardonnez-moi ce mot qui viole un oubli
Que la paix entre nous doit avoir établi.

On ne viole point un oubli, on ne l'établit pas davantage; l'oubli ne peut être personnifié.

V. 55. Le feu qui semble éteint souvent dort sous la cendre;
Qui l'ose réveiller peut s'en laisser surprendre.

Se laisser surprendre d'un feu qu'on réveille, ne paraît pas juste. On n'est point surpris d'un feu qu'on attise, mais on peut en être atteint.

V. 63. Et toutes ses fureurs sans effet rallumées
Ne pousseront en l'air que de vaines fumées.

De vaines fumées poussées en l'air par des fureurs, ne font pas, comme je l'ai remarqué ailleurs, une belle image; et Corneille emploie trop souvent ces fumées poussées en l'air.

V. 65. Mais a-t-elle intérêt au choix que vous ferez,
Pour en craindre les maux que vous vous figurez?

Il paraît naturel que Cléopatre ait intérêt à ce choix, puisque Rodogune peut choisir le cadet, et que Cléopatre doit choisir l'aîné. De plus, la phrase est trop louche : *a-t-elle intérêt pour en craindre?*

V. 69. Chacun de nous à l'autre en peut céder sa part,
Et rendre à votre choix ce qu'il doit au hasard.

Chacun de nous peut céder sa part de son espérance, et rendre au choix de Rodogune ce qu'il doit au hasard : quel langage! quel tour! il faudrait au moins, *ce qu'il devrait au hasard*, car les deux frères n'ont encore rien.

V. 72. Votre inclination vaut bien un droit d'aînesse,
Dont vous seriez traitée avec trop de rigueur.

Un droit d'aînesse dont on est traité avec rigueur; cela n'est pas français, et le vers n'est pas bien tourné.

V. 75. On vous applaudiroit quand vous seriez à plaindre.

Applaudirait n'est pas le mot propre; c'est, *on vous féliciterait*.

V. 80. Princesse, à notre espoir ôtez cette amertume.

Qu'est-ce qu'ôter l'amertume à un espoir?

V. 81. Et permettez que l'heur qui suivra votre époux....

Un heur qui suit un époux, et qui redouble à le tenir! Tout cela est impropre, et n'est ni bien construit, ni français; ce sont autant de barbarismes.

V. 82. Se puisse redoubler à le tenir de vous,

est encore un barbarisme : *Un heur qui redouble à le tenir!* il semble que ce soit cet *heur* qui tienne.

V. 83. Ce beau feu vous aveugle autant comme il vous brûle,
Et tâchant d'avancer, son effort vous recule.

Cela n'est ni français, ni noble, ni exact. *Aveugler* et *reculer* sont des figures qui ne peuvent aller ensemble. Toute métaphore doit finir comme elle a commencé. Qu'est-ce que l'effort d'un feu qui recule deux princes tâchant d'avancer?

V. 87. Et moi, quelque vertu que votre cœur prépare....

ne paraît pas bien dit; on ne prépare pas une vertu, comme on prépare une réponse, un dessein, une action, un discours, etc.

V. 88. Je crains d'en faire deux, si le mien se déclare.

Elle craint d'en faire deux. On ne sait, par la construction, si c'est deux heureux ou deux mécontents; *le mien* veut dire *mon cœur*. Toute cette tirade est un peu embrouillée.

V. 90. Je tiendrois à bonheur d'être à l'un de vous deux.

Tenir à bonheur, est une façon de parler de ce temps-là; mais la belle poésie ne l'a jamais admise.

V. 95. Savez-vous quels devoirs, quels travaux, quels services,
Voudront de mon orgueil exiger les caprices?

Il est bien étrange qu'elle se serve de ce mot, et qu'elle appelle *caprice* l'abominable proposition qu'elle va faire.

V. 97. Par quels degrés de gloire on me peut mériter?

Elle appelle un parricide *degré de gloire:* si elle parle sérieusement, elle dit une chose aussi affreuse que fausse; si c'est une ironie, c'est joindre le comique à l'horreur.

V. 99. Ce cœur vous est acquis après le diadème,
Princes; mais gardez-vous de le rendre à lui-même.

Ces idées et ces expressions ne sont pas nettes. *Cœur acquis après le diadème!* Elle veut dire, *je dois mon cœur à celui qui étant roi sera mon époux*. *Rendre à lui-même*, veut dire, *gardez-vous de faire dépendre la couronne du service que je vais exiger de vous.*

V. 103. Quels seront les devoirs, quels travaux, quels services,
Dont nous ne vous fassions d'amoureux sacrifices?

On peut faire un sacrifice de son devoir, de ses sentiments, de sa vie, et non de ses travaux et de ses services; mais c'est par des services et des travaux qu'on fait des sacrifices : et quelle expression que, des *sacrifices amoureux!*

V. 105. Et quels affreux périls pourrons-nous redouter,
Si c'est par ces degrés qu'on peut vous mériter?

Des périls ne sont point des degrés; on ne mérite point par des degrés : tout cela est écrit barbarement.

V. 116. J'obéis à mon roi, puisqu'un de vous doit l'être.

N'est-il pas étrange que Rodogune prenne le prétexte d'obéir à son roi, pour demander la tête de la mère de ce roi? Comment peut-elle attester tous les dieux qu'elle est contrainte par les deux enfants à leur faire cette proposition? Ces subtilités sont-elles naturelles? ne voit-on pas qu'elles ne sont employées que pour pallier une horreur qu'elles ne pallient point?

V. 120. J'écoute une chaleur qui m'étoit défendue, etc.

Une chaleur défendue, *un devoir qui rend un souvenir*, *un souvenir que les traités ne peuvent retenir*, font un amas de termes impropres, et une construction trop vicieuse.

V. 123. Tremblez, princes, tremblez au nom de votre père;
Il est mort, et pour moi, par les mains d'une mère;
Je l'avois oublié, sujette à d'autres lois;
Mais libre, je lui rends enfin ce que je dois.

On sent bien qu'elle veut dire, *je ne l'avais pas vengé;* mais le mot d'*oublier*, quand il est seul, signifie *perdre la mémoire*, excepté dans les cas suivants, *je veux bien l'oublier*, *vous devez l'oublier*, *il faut oublier les injures*, etc. On n'est point sujette à des lois; cela n'est pas français : et de quelles lois veut-elle parler?

V. 128. J'aime les fils du roi, je hais ceux de la reine.

Cette antithèse est-elle bien naturelle? une situation terrible permet-elle ces jeux d'esprit? Comment peut-on en effet haïr et aimer les mêmes personnes? *Et ce n'est point ainsi que parle la nature*[1].

V. 135. Ce sang que vous portez, ce trône qu'il vous laisse,
Valent bien que pour lui votre cœur s'intéresse.

On ne porte point un sang; il était aisé de dire, *ce sang qui coule en vous*, ou *le sang dont vous sortez.*

V. 138. Qui peut contre elle et lui soulever votre esprit?

Le sens est louche; *contre elle*, signifie *contre votre gloire;* et *lui*, signifie *votre amour :* c'est là le sens; mais il faut le chercher; la clarté est la première loi de l'art d'écrire; et puis comment l'esprit de ces princes peut-il être soulevé contre leur gloire? est-ce parce qu'ils s'effrayent d'un parricide?

V. 141. Vous devez la punir si vous la condamnez;
Vous devez l'imiter si vous la soutenez.

Rien de tout cela ne paraît vrai; un fils n'est point du tout obligé de punir sa mère, quoiqu'il condamne ses crimes; il doit encore moins l'imiter, quoiqu'il lui pardonne. Faut-il un raisonnement faux pour

1. Molière, *Misanthrope*, acte I, scène II. (Éd.)

persuader une action détestable? Que veut dire en effet, *Vous devez l'imiter si vous la soutenez?* Cléopatre a tué son mari, ses enfants doivent-ils tuer leurs femmes?

V. 144. J'avois su le prévoir; j'avois su le prédire....

Si elle a su le prévoir, comment s'expose-t-elle à toute l'horreur qu'elle mérite qu'on ait pour elle?

V. 145. ....Il n'est plus temps, le mot en est lâché.

Il semble que cette idée affreuse et méditée lui soit échappée dans le feu de la conversation; cependant elle a préparé, avec beaucoup d'artifice, la proposition révoltante qu'elle fait.

V. 146. Quand j'ai voulu me taire, en vain je l'ai tâché.

En vain je l'ai tâché, n'est pas français; on dit, *je l'ai voulu*, *je l'ai essayé*, parce qu'on veut une chose, on l'essaye; mais on ne la tâche pas.

V. 147. Appelez ce devoir haine, rigueur, colère;
Pour gagner Rodogune il faut venger un père.

On voit trop que *colère* n'est là que pour rimer.

V. 149. Je me donne à ce prix : osez me mériter.

Il est vrai que tous les lecteurs sont révoltés qu'une princesse si douce, si retenue, qui tremble de prononcer le nom de son amant, qui craignait de devoir quelque chose à ceux qui prétendaient à elle, ordonne de sang-froid un parricide à des princes qu'elle connaît vertueux, et dont elle ne savait pas, un moment auparavant, qu'elle fût aimée; elle se fait détester, elle sur qui l'intérêt de la pièce devait se rassembler. Cette situation, pourtant, inspire un intérêt de curiosité; on ne peut en éprouver d'autre. Cléopatre est trop odieuse; Rodogune le devient en ce moment autant qu'elle, et beaucoup plus méprisable, parce que, contre toutes les lois que la raison a prescrites au théâtre, elle a changé de caractère. L'amour, dans cette pièce, ne peut toucher le cœur, parce qu'il n'agit qu'à reprises interrompues, qu'il n'est point combattu, qu'il ne produit point de danger, et qu'il est presque toujours exprimé en vers languissants, obscurs, ou du style de la comédie L'amitié des deux frères ne fait pas le grand effet qu'on en attend, parce que l'amitié seule ne peut produire de grands mouvements au théâtre que quand un ami risque sa vie pour son ami en danger. L'amitié qui ne va qu'à ne se point brouiller pour une maîtresse, est froide, et rend l'amour froid. La plus grande faute, peut-être, dans cette pièce, est que tout y est ajusté au théâtre d'une manière peu vraisemblable, et quelquefois contradictoire; car il est contradictoire que cet ambassadeur Oronte soit instruit de l'amour des deux frères, et que Rodogune ne le sache pas. Il n'est guère possible qu'Antiochus aime une mère parricide; et c'est une chose trop forcée, que Cléopatre demande la tête de Rodogune, et Rodogune la tête de Cléopatre, dans la même

heure et aux mêmes personnes, d'autant plus que ce meurtre horrible n'est nécessaire ni à l'une ni à l'autre : toutes deux même, en faisant cette proposition, risquent beaucoup plus qu'elles ne peuvent espérer. Les hommes les moins instruits sentent trop que toutes ces préparations si forcées, si peu naturelles, sont l'échafaud préparé pour établir le cinquième acte. Cependant l'auteur a voulu qu'Antiochus pût balancer entre sa mère et sa maîtresse, quand elles s'accuseront l'une et l'autre d'un parricide et d'un empoisonnement; mais il était impossible qu'Antiochus fût raisonnablement indécis entre ces deux princesses, si elles n'avaient paru également coupables dans le cours de la pièce. Il fallait donc nécessairement que Rodogune pût être soupçonnée avec quelque vraisemblance; mais aussi Rodogune, en se rendant si coupable, changeait de caractère et devenait odieuse; il fallait donc trouver quelque autre nœud, quelque autre intrigue qui sauvât le caractère de Rodogune; il fallait qu'elle parût coupable et qu'elle ne le fût pas. Ce moyen eût encore eu de grands inconvénients. Il reste à savoir s'il est permis d'amener une grande beauté par de grands défauts, et c'est sur quoi je n'ose prononcer; mais je doute qu'une pièce remplie de ces défauts essentiels, et en général si mal écrite, pût aujourd'hui être soufferte jusqu'au quatrième acte par une assemblée de gens de goût qui ne prévoiraient pas les beautés du cinquième.

V. der. Adieu, princes.

Adieu, après une telle proposition! Et observez qu'elle n'a pas dit un seul mot de la seule chose qui pourrait en quelque façon lui faire pardonner cette horreur insensée. Elle devait leur dire au moins : « Cléopatre vous a demandé ma tête; ma sûreté me force à vous demander la sienne. »

SCÈNE V.

V. 1. . . . . .Hélas! c'est donc ainsi qu'on traite
Les plus profonds respects d'une amour si parfaite!

Est-ce ici le temps de se plaindre qu'on a mal reçu ces profonds respects de l'amour, quand il s'agit d'un parricide?

V. 4. Elle fuit, mais en Parthe, en nous perçant le cœur.

Ce vers a toujours été regardé comme un jeu d'esprit, qui diminue l'horreur de la situation. On dit que les Parthes lançaient des flèches en fuyant; mais ce n'est pas parce que Rodogune sort qu'elle afflige ces princes, c'est parce qu'elle leur a fait auparavant une proposition affreuse qui n'a rien de commun avec la manière dont les Parthes combattaient.

V. 7. Plaignons-nous sans blasphème.

Ne croirait-on pas entendre un héros de roman qui traite sa maîtresse de divinité?

V. 10. Il faut plus de respect pour celle qu'on adore.

Peut-on employer ces idées et ces expressions de roman dans un moment si terrible? Il n'y a rien de si plat et de si mauvais que ce vers.

V. 11. C'est ou d'elle ou du trône être ardemment épris,
Que vouloir ou l'aimer ou régner à ce prix.

On ne sait, par la construction, si c'est au prix du sang de sa mère.

V. 13. C'est et d'elle et de lui tenir bien peu de compte....

Lui se rapporte *au trône;* mais on ne se sert point de ce pronom pour les choses inanimées. Ces vers jettent de l'obscurité dans le dialogue : *tenir bien peu de compte d'un trône*, termes d'une prose rampante.

V. 14. Que faire une révolte et si pleine et si prompte.

Faire une révolte contre une femme qui a imaginé quelque chose de si noir! Cette expression ne serait pas pardonnée à Céladon; *faire une révolte*, n'est pas français.

V. 17. La révolte, mon frère, est bien précipitée....

La révolte, trois fois répétée, rebute trois fois dans une telle circonstance; on voit que cette idée de traiter de souveraine et de divinité une maîtresse qui exige un parricide, est indigne, non-seulement d'un héros, mais de tout honnête homme.

Non-seulement cet amour romanesque est froid et ridicule, mais cette dissertation sur le respect et l'obéissance qu'on doit à l'objet aimé, quand cet objet aimé ordonne de sang-froid un parricide, est peut-être ce qu'il y a de plus mauvais au théâtre, aux yeux des connaisseurs.

V. 18. Quand la loi qu'elle rompt peut être rétractée.

On ne rompt point une loi; on ne la rétracte pas; *révoquer* est le mot propre. On rétracte une opinion.

V. 19. Et c'est à nos désirs trop de témérité,
De vouloir de tels biens avec facilité.

Que veut dire ce *trop de témérité à ses désirs, de vouloir de tels biens?* De quels biens a-t-on parlé? de quelle gloire s'agit-il? que prétend-il par ces sentences? Si Rodogune a fait ce qu'elle ne devait pas faire, Antiochus dit ce qu'il ne devrait pas dire.

V. 22. Pour gagner un triomphe il faut une victoire.

On gagne une victoire, et non un triomphe.

V. 24. Nos malheurs sont plus forts que ces déguisements.

Un déguisement n'est point fort. Il faut toujours, ou le mot propre, ou une métaphore juste. Antiochus veut dire qu'il ne peut se dissimuler ses malheurs.

V. 25. Leur excès à mes yeux paroît un noir abîme,
Où la haine s'apprête à couronner le crime,
Où la gloire est sans nom....

Un abîme noir où la haine s'apprête, et une gloire sans nom. On dit bien, *un nom sans gloire;* mais *gloire sans nom* n'a pas de sens.

V. 35. J'en ferois comme vous (des discours),

n'est pas français, et *je ferais comme vous* est du style de la comédie.

V. 38. Je vois ce qu'est un trône et ce qu'est une femme.

Il voit bien ce qu'est Rodogune; mais il n'y a jamais eu que cette femme au monde qui ait dit : *Tuez votre mère si vous voulez que je vous épouse.* Le trône n'a rien de commun avec la monstrueuse idée de la douce Rodogune. Ce qu'il y a de pis, c'est que tous les raisonnements d'Antiochus et de Séleucus ne produisent rien; ils dissertent; les deux frères ne prennent aucune résolution; et le malheur de leur personnage, jusqu'ici, est de ne rien faire, et d'attendre ce qu'on fera d'eux.

V. 47. Comme j'aime heaucoup, j'espère encore un peu.

Beaucoup et *un peu :* cette antithèse n'est pas digne du tragique.

V. 48. L'espoir ne peut s'éteindre où brûle tant de feu.

Un feu où brûle l'espoir!

V. 49. Et son reste confus me rend quelques lumières.

Ce reste confus du feu de l'amour peut-il donner des lumières, parce qu'on se sert du mot *feu* pour exprimer l'amour? N'est-ce pas abuser des termes? est-ce ainsi que la nature parle?

V. 50. Pour juger mieux que vous de ces âmes si fières.

Il semble que l'auteur ait été si embarrassé de cette situation forcée, qu'il ait voulu exprès se rendre inintelligible. Uue fuite qui dérobe des cœurs à des soupirs! une haine qui attend des larmes et qui rend les armes!

V. 58. Il vous faudra parer leurs haines mutuelles.

On ne pare point une haine comme on pare un coup d'épée.

V. 61. . . . . Ni maîtresse ni mère
N'ont plus de choix ici, ni de lois à nous faire..

Il veut dire : *Nous n'avons plus à choisir entre Cléopatre et Rodogune. N'ont plus de choix*, dans le sens qu'on lui donne ici, n'est pas français.

V. 64. Rodogune est à vous, puisque je vous fais roi.

Lorsqu'on prend la résolution de renoncer à un royaume, un si grand

effort doit-il être si soudain? fait-il une grande impression sur les spectateurs, surtout quand cette cession ne produit rien dans la pièce?

SCÈNE VI.

V. 4. Elle agira pour vous, mon frère, également,
Et n'abusera point de cette violence.
Que l'indignation fait à votre espérance.

Cela est très-obscur, et à peine intelligible. On ne fait point violence à une espérance.

V. 7. La pesanteur du coup souvent nous étourdit, etc.

Antiochus perd là dix vers entiers à débiter des sentences: est-ce l'occasion de disserter, de parler de malades qui ne sentent point leur mal, et d'ombres de santé qui cachent mille poisons? On ne peut trop répéter que la véritable tragédie rejette toutes les dissertations, toutes les comparaisons, tout ce qui sent le rhéteur, et que tout doit être sentiment, jusque dans le raisonnement même.

V. 14. Cependant allons voir si nous vaincrons l'orage.

Vaincre un orage, est impropre; on détourne, on calme un orage, on s'y dérobe, on le brave, etc., on ne le vainc pas : cette métaphore d'orage vaincu ne peut convenir à des ombres de santé qui cachent des poisons.

V. 15. Et si contre l'effort d'un si puissant courroux
La nature et l'amour voudront parler pour nous.

La nature et l'amour qui parlent contre l'effort d'un courroux! voilà encore des expressions impropres; je ne me lasserai point de dire qu'il les faut remarquer, non pas pour observer des fautes, mais pour être utile à ceux qui ne lisent pas avec assez d'attention, à ceux qui veulent se former le goût et posséder leur langue, à ceux qui veulent écrire, aux étrangers qui nous lisent. On a passé beaucoup de fautes contre la langue et contre l'élégance et la netteté de la construction; le lecteur attentif peut les sentir. On a craint de faire trop de remarques, et de marquer une affectation de critiquer.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 1. Prince, qu'ai-je entendu? Parce que je soupire,
Vous présumez que j'aime, et vous m'osez le dire!

L'âme du spectateur était remplie de deux assassinats proposés par deux femmes; on attendait la suite de ces horreurs; le spectateur est

étonné de voir Rodogune qui se fâche de ce qu'on présume qu'elle pourrait aimer un des princes, destiné pour être son époux. Elle ne parle que de la témérité d'Antiochus, qui, en la voyant soupirer, ose présumer qu'elle n'est pas insensible. C'était un des ridicules à la mode dans les romans de chevalerie, comme on l'a déjà dit : il fallait qu'un chevalier n'imaginât pas que la dame de ses pensées pût être sensible avant de très-longs services; ces idées infectèrent notre théâtre. Antiochus, qui ne devrait parler à cette princesse que pour lui dire qu'elle est indigne de lui et qu'on n'épouse point la vieille maîtresse de son père, quand elle demande la tête de sa belle-mère pour présent de noce, oublie tout d'un coup la conduite révoltante et contradictoire d'une fille modeste et parricide, et lui dit que personne « n'est assez téméraire, jusqu'à s'imaginer qu'il ait l'heur de lui plaire; que c'est présomption de croire ce miracle; qu'elle est un oracle; qu'il ne faut pas éteindre un bel espoir. » Peut-on souffrir, après ces vers, que Rodogune, qui mériterait d'être enfermée toute sa vie pour avoir proposé un pareil assassinat, « trouve trop de vanité dans l'espoir trop prompt des termes obligeants de sa civilité? » Ces propos de comédie sont-ils soutenables? Il faut dire la vérité courageusement : il faut admirer, encore une fois, les grandes beautés répandues dans *Cinna*, dans les *Horaces*, dans le *Cid*, dans *Pompée*, dans *Polyeucte;* mais, si on veut être utile au public, il faut faire sentir des défauts dont l'imitation rendrait la scène française trop vicieuse.

Remarquez encore que cette conjonction *parce que* ne doit jamais entrer dans un vers noble; elle est dure et sourde à l'oreille.

V. 7. Je vois votre mérite et le peu que je vaux,
Et ce rival si cher connoît mieux ses défauts.

Est-ce à Antiochus à parler des défauts de son frère? Comment peut-on dire à une telle femme que les deux frères connaissent trop bien leurs défauts pour oser croire qu'elle puisse aimer l'un des deux?

V. 23. Lorsque j'ai soupiré, ce n'étoit pas pour vous.

Ce vers paraît trop comique, et achève de révolter le lecteur judicieux, qui doit attendre ce que deviendra la proposition d'un assassinat horrible.

V. 24. J'ai donné ces soupirs aux mânes d'un époux.

Voici qui est bien pis. Quoi! elle prétend avoir été l'épouse du père d'Antiochus! elle ne se contente pas d'être parricide, elle se dit incestueuse! En effet, dans les premiers actes, on ne sait si elle a consommé ou non le mariage avec le père de ses amants. Il faudrait au moins que de telles horreurs fussent un peu cachées sous la beauté de la diction.

V. 28. Recevez donc ce cœur en nous deux réparti.

Il semble, par ce discours d'Antiochus, qu'en effet Rodogune a été la femme de son père : s'il en est ainsi, quel effet doit faire un amour d'ailleurs assez froid, qui devient un inceste avéré, auquel ni Antiochus ni

Rodogune ne prennent seulement pas garde? Mais qu'est-ce qu'un cœur réparti en deux?

V. 31. Ce cœur, en vous aimant indignement percé,
Reprend, pour vous aimer, le sang qu'il a versé.

C'est donc le cœur de Nicanor réparti entre ses deux fils qui, ayant été percé, reprend le sang qu'il a versé, c'est-à-dire son propre sang, pour aimer encore sa femme dans la personne de ses deux enfants. Que dire de telles idées et de telles expressions? comment ne pas remarquer de pareils défauts? et comment les excuser? que gagnerait-on à vouloir les pallier? Ce serait trahir l'art qu'on doit enseigner aux jeunes gens.

V. 38. Faites ce qu'il feroit, s'il vivoit en lui-même.

Rodogune continue la figure employée par Antiochus; mais on ne peut dire *vivre en soi-même;* ce style fait beaucoup de peine : mais ce qui en fait bien davantage, c'est que Rodogune passe ainsi tout d'un coup de la modeste fierté d'une fille qui ne veut pas qu'on lui parle d'amour, à l'exécrable empressement d'exiger d'un fils la tête de sa mère.

V. 39. A ce cœur qu'il vous laisse osez prêter un bras.
Pouvez-vous le porter, et ne l'écouter pas?

Prêter un bras à un cœur, le porter, et ne pas l'écouter, sont des expressions si forcées, si fausses, qu'on voit bien que la situation n'est point naturelle; car d'ordinaire, comme dit Boileau,

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement.

V. 43. Une seconde fois il vous le dit par moi;
Prince, il faut le venger.

Rodogune demande donc deux fois un parricide, ce que Cléopatre elle-même n'a pas fait. Est-il possible qu'Antiochus puisse lui dire : *Nommez les assassins?* Quel faux artifice! ne les connaît-il pas? ne sait-il pas que c'est sa mère? ne s'en est-elle pas vantée à lui-même? Je n'ai point de termes pour exprimer la peine que me font les fautes de ce grand homme; elles consolent au moins, en faisant voir l'extrême difficulté de faire une bonne pièce de théâtre.

V. 49. Ah! je vois trop régner son parti dans votre âme :
Prince, vous le prenez? — Oui, je le prends, madame.

Quelle froideur dans de tels éclaircissements, et quelles étranges expressions! *Vous le prenez? Oui, je le prends.* Je ne parle pas ici du sens ridicule que les jeunes gens attribuent à ces paroles, je parle de la bassesse des mots.

V. 59. De deux princes unis à soupirer pour vous,
Prenez l'un pour victime, et l'autre pour époux.

Il fallait au moins *unis en soupirant;* car on ne peut dire, *unis à soupirer*.

V. 61. Punissez un des fils des crimes de la mère.

Peut-on sérieusement dire à Rodogune : « Tuez l'un de nous deux, et épousez l'autre ; » et se complaire dans cette pensée aussi froide que barbare, et la retourner en deux ou trois façons?

Corneille fait dire à Sabine, dans *les Horaces*[1] :

Que l'un de vous me tue, et que l'autre me venge.

Il répète ici cette pensée; mais il la délaye, il la rend insipide : tous ces froids efforts de l'esprit ne sont que des amplifications de rhéteur. Ce n'est pas là Virgile, ce n'est pas là Racine.

V. 68. Hélas, prince! — Est-ce encor le roi que vous plaignez?
Ce soupir ne va-t-il que vers l'ombre d'un père?

Enfin, Rodogune passe tout d'un coup de l'assassinat à la tendresse La petite finesse du soupir qui va vers l'ombre d'un père, et Rodogune qui tremble d'aimer, forment ici une pastorale. Quel contraste! est-ce là du tragique? La proposition d'assassiner une mère est d'une furie, et cet *hélas* et ce *soupir* sont d'une bergère. Tout cela n'est que trop vrai; et, encore une fois, il faut le dire et le redire.

Ibid. ....— Est-ce encor le roi que vous plaignez?

Cela serait bon dans la bouche d'un berger galant. Ce mélange de tendresse naïve et d'atrocités affreuses n'est pas supportable.

V. 77. Mais enfin il m'échappe, et cette retenue
Ne peut plus soutenir l'effort de votre vue.

Ce soupir échappe donc, et la retenue de cette parricide ne peut plus se soutenir à la vue de celui qui doit être son mari; et cependant elle lui tient encore de longs discours, malgré *l'effort de sa vue.*

Remarquez qu'une femme qui dit deux fois, *Mon soupir m'échappe*, est une femme à qui rien n'échappe, et qui met un art grossier dans sa conduite. Racine n'a jamais de ces mauvaises finesses. *Ne peut plus soutenir l'effort de votre vue*, quelle expression! Jamais le mot propre. Ce n'est pas là le *vultus nimium lubricus aspici* d'Horace[2].

V. 83. Vous l'avez fait renaître en me pressant d'un choix
Qui rompt de vos traités les favorables lois.

Cela n'est pas français; on ne presse point d'une chose.

V. 85. D'un père mort pour moi voyez le sort étrange!

Le *sort étrange*, est faible; *étrange* n'est là qu'une mauvaise épithète pour rimer à *venge*.

V. 86. Si vous me laissez libre, il faut que je le venge.

Pourquoi? Elle a donc été sa femme? Mais si elle ne l'a point été, elle n'est point du tout obligée de venger Nicanor; elle n'est obligée qu'à

1. Acte II, scène VI. (ÉD.) — 2. Livre I, ode XIX, vers 8. (ÉD.)

remplir les conditions de la paix, qui interdisent toute vengeance : ainsi elle raisonne fort mal.

V. 87. Et mes feux dans mon âme ont beau s'en mutiner,
Ce n'est qu'à ce prix seul que je puis me donner.

Des feux qui se mutinent! cela est impropre, et *s'en mutinent* est encore plus mauvais. On ne se mutine point *de; mutiner* est un verbe qui n'a point de régime. Cette scène est un entassement de barbarismes et de solécismes autant que de pensées fausses. Ce sont ces défauts applaudis par quelques ignorants entêtés que Boileau avait en vue quand il disait dans son *Art poétique :*

Mon esprit n'admet point un pompeux barbarisme,
Ni d'un vers ampoulé l'orgueilleux solécisme[1].

V. 89. Mais ce n'est pas de vous qu'il faut que je l'attende.

Pourquoi l'a-t-elle donc demandé? Toutes ces contradictions sont la suite de cette proposition révoltante qu'elle a faite d'assassiner sa belle-mère : une faute en attire cent autres.

V. 93. Et je n'estime pas l'honneur d'une vengeance
Jusqu'à vouloir d'un crime être la récompense.

Y a-t-il de l'honneur dans cette vengeance? Elle change à présent d'avis; elle ne voudrait plus d'Antiochus, s'il avait tué sa mère : ce n'est pas là assurément le caractère qu'exigent Horace et Boileau :

Qu'en tout avec soi-même il se montre d'accord,
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord[2].

V. 103. Attendant son secret vous aurez mes désirs,
Et s'il le fait régner, vous aurez mes soupirs.

Elle voulait tout à l'heure tuer Cléopatre, et à présent elle lui est soumise : et qu'est-ce qu'un secret qui *fait régner?*

V. 112. Je mourrai de douleur, mais je mourrai content.

Il est assurément impossible de mourir affligé et content.

V. 115. Mon amour.... Mais adieu, mon esprit se confond.

Volà encore Rodogune qui se recueille pour dire qu'elle est troublée, qui fait une pause pour dire qu'elle se confond. Toujours cette grossière finesse, toujours cet art qui manque d'art.

V. 117. Si vous n'êtes ingrat à ce cœur qui vous aime.

n'est pas français; on dit, *ingrat envers quelqu'un*, et non, *ingrat à quelqu'un*.

J'ai déjà remarqué ailleurs qu'*ingrat vis-à-vis de quelqu'un* est une de ces mauvaises expressions qu'on a mises à la mode depuis quelque temps. Presque personne ne s'étudie à bien parler sa langue.

1. Boileau, *Art poét.*, I, 159-160. (Éd.) — 2. *Ibid.*, III, 125-126. (Éd.)

V. der. Ne me revoyez point qu'avec le diadème,

n'est pas français; il faut, *ne me revoyez qu'avec.*

SCÈNE II.

V. 1. Les plus doux de mes vœux enfin sont exaucés.
Tu viens de vaincre, Amour! mais ce n'est pas assez.
Si tu veux triompher en cette conjoncture,
Après avoir vaincu, fais vaincre la nature;
Et prête-lui pour nous ces tendres sentiments
Que ton ardeur inspire aux cœurs des vrais amants,
Cette pitié qui force, et ces dignes foiblesses
Dont la vigueur détruit les fureurs vengeresses.

Tout cela ressemble à des stances de Boisrobert, où les vrais amants reviennent à tout propos.

Pourquoi Rodrigue et Chimène parlent-ils si bien, et Antiochus et Rodogune si mal? c'est que l'amour de Chimène est véritablement tragique, et que celui de Rodogune et d'Antiochus ne l'est point du tout; c'est un amour froid dans un sujet terrible.

SCÈNE III.

Je ne sais si je me trompe, mais cette scène ne me paraît pas plus naturelle ni mieux faite que les précédentes. Il me semble que Cléopatre, après avoir dit à ses deux fils qu'elle couronnera celui qui aura assassiné sa maîtresse, ne doit point parler familièrement à Antiochus.

V. 1. Eh bien! Antiochus, vous dois-je la couronne?

C'est-à-dire, voulez-vous tuer Rodogune? cela ne peut s'entendre autrement; cela même signifie, avez-vous tué Rodogune? car elle n'a promis la couronne qu'à l'assassin.

V. 7. Il a su me venger quand vous délibériez.

On ne peut imaginer que Cléopatre veuille dire ici autre chose, sinon, *Séleucus vient de tuer sa maîtresse et la vôtre.* A ce mot seul, Antiochus ne doit-il pas entrer en fureur?

V. 8. Et je dois à son bras ce que vous espériez.

Ce vers confirme encore la mort de Rodogune; il n'en est rien, à la vérité; mais Cléopatre le dit positivement. Comment Antiochus n'est-il pas saisi du plus affreux désespoir à cette nouvelle épouvantable? Comment peut-il raisonner de sang-froid avec sa mère, comme si elle ne lui avait rien dit? Rien de tout cela n'est vraisemblable; il ne l'est pas que Cléopatre veuille faire accroire que Rodogune est morte; il ne l'est pas qu'Antiochus soutienne cette conversation. S'il croit Cléopatre, il doit être furieux : s'il ne la croit pas, il doit lui dire : « Osez-vous bien imputer ce crime à mon frère? »

V. 10. C'est périr en effet que perdre un diadème;
Je n'y sais qu'un remède, encore est-il fâcheux,
Étonnant, incertain, et triste pour tous deux :
Je périrai moi-même avant que de le dire.

On n'entend pas mieux ce que c'est que ce secret. Ces deux couplets paraissent remplis d'obscurités.

V. 15. Le remède à nos maux est tout en votre main.

Comment ce remède aux maux est-il dans la main de Cléopatre? entend-il qu'en nommant l'aîné, elle finira tout? Mais il dit : *Nous perdons tout en perdant Rodogune*. Il n'y aura donc point de remède aux maux de celui qui la perdra. Peut-il répondre que le cœur de Cléopatre est aveuglé d'un peu d'inimitié? que si ce cœur ignore les maux des deux frères, elle ne peut en prendre pitié, et qu'au point où il les voit, c'en est le seul remède? Quel discours! quel langage! et dans une telle occasion il parle avec la plus grande soumission; et Cléopatre lui répond : *Quelle fureur vous possède?* En vérité, ces discours sont-ils dans la nature?

V. 29. Je tâche avec respect à vous faire connoître
Les forces d'un amour que vous avez fait naître.

On a déjà remarqué qu'on ne dit point *les forces* au pluriel, excepté quand on parle des *forces d'un État*.

V. 32. Et quel autre prétexte a fait notre retour?

Un prétexte qui fait un retour, n'est pas français.

V. 37. Qui de nous deux, madame, eût osé s'en défendre,
Quand vous nous ordonniez à tous deux d'y prétendre?

Il me semble qu'il n'est point du tout intéressant de savoir si Cléopatre a fait naître elle-même l'amour des deux frères pour Rodogune : ce n'est pas là ce qui doit l'inquiéter; il doit trembler que Cléopatre n'ait déjà fait assassiner Rodogune par Séleucus, comme elle l'a déjà dit, ou du moins qu'elle n'emploie le bras de quelque autre. Cette idée si naturelle ne se présente pas seulement à lui; c'était la seule qui pût inspirer de la terreur et de la pitié, et c'est la seule qui ne vienne pas dans la tête d'Antiochus. Il s'amuse à dire inutilement que les deux frères devaient aimer Rodogune; il veut le prouver en forme, il parle de l'*ordre des lois*.

V. 40. Le devoir auprès d'elle eût attaché nos vœux.

Il dit que *le devoir attacha leurs vœux auprès d'elle*. Comment un devoir attache-t-il des vœux? cela n'est pas français.

V. 41. Le désir de régner eût fait la même chose;
Et dans l'ordre des lois que la paix nous impose,
Nous devions aspirer à sa possession
Par amour, par devoir, ou par ambition.
Nous avons donc aimé, etc.

Le désir de régner qui eût fait la même chose, et les deux princes qui devaient aspirer à la possession de Rodogune dans l'ordre des lois, et qui ont donc aimé! Quel langage!

V. 49. Avons-nous dû prévoir une haine cachée,
Que la foi des traités n'avoit point arrachée?

Ce verbe *arracher* exige une préposition et un substantif : on arrache la haine du cœur

V. 51. Non, mais vous avez dû garder le souvenir
Des hontes que pour vous j'avois su prévenir.

La *honte* n'a point de pluriel, du moins dans le style noble.

V. 55. Je croyois que vos cœurs, sensibles à ces coups,
En sauroient conserver un généreux courroux.

Je croyais que vos cœurs, sensibles à ces coups, se rapporte, par la construction de la phrase, au courage de Cléopatre, dont il est parlé au vers précédent, et par le sens de la phrase aux coups de Rodogune. Et comment retenait-elle ce courroux, quand elle dit qu'elle croyait que leurs cœurs conserveraient un généreux courroux? pouvait-elle retenir un courroux dont ses deux fils ne lui donnaient aucune marque? Au reste, je suis toujours étonné que Cléopatre veuille tromper toujours grossièrement des princes qui la connaissent, et qui doivent tant se défier d'elle. Observez surtout que rien n'est si froid que ces discussions dans des scènes où il s'agit d'un grand intérêt.

V. 82. Votre main tremble-t-elle? y voulez-vous la mienne?

Cet *y* ne se rapporte à rien.

V. 89. Du moins souvenez-vous qu'elle n'a pris pour armes
Que de foibles soupirs et d'impuissantes larmes.

S'il n'a eu que d'impuissantes larmes, comment Cléopatre a-t-elle pu lui dire, *quelle aveugle fureur vous possède*, comme on l'a déjà remarqué?

V. 96. Je sens que je suis mère auprès de vos douleurs.

Cela n'est pas français; il fallait dire, *vos douleurs me font sentir que je suis mère*. La correction du style est devenue d'une nécessité absolue. On est obligé de tourner quelquefois un vers en plusieurs manières avant de rencontrer la bonne.

V. 99. Rendez grâces aux dieux qui vous ont fait l'aîné.

Je suis encore surpris du peu d'effet que produit ici cette déclaration de la primogéniture d'Antiochus; c'est pourtant le sujet de la pièce, c'est ce qui est annoncé dès les premiers vers comme la chose la plus importante. Je pense que la raison de l'indifférence avec laquelle on entend cette déclaration est qu'on ne la croit pas vraie. Cléopatre vient de s'adoucir sans aucune raison; on pense que tout ce qu'elle dit est

feint. Une autre raison encore du peu d'effet de cette déclaration si importante, c'est qu'elle est noyée dans un amas de petits artifices, de mauvaises raisons, et surtout de mauvais vers. Cela peut rendre attentif, mais cela ne saurait toucher. J'observe que, parmi ces défauts, l'intérêt de curiosité se fait toujours sentir; c'est ce qui soutient la pièce jusqu'au cinquième acte, dont les grandes beautés, la situation unique, et le terrible tableau, demandent grâce pour tant de fautes, et l'obtiennent.

V. 109. Oui, je veux couronner une flamme si belle.

Une flamme si belle, n'est pas une raison quand il s'agit d'un trône; il faut d'autres preuves. Le petit compliment qu'elle fait à Antiochus est plutôt de la comédie que de la tragédie.

V. 113. Heureux Antiochus! heureuse Rodogune!

Il faut que ce prince ait le sens bien borné pour n'avoir aucune défiance en voyant sa mère passer tout d'un coup de l'excès de la méchanceté la plus atroce à l'excès de la honte. Quoi! après qu'elle ne lui a parlé que d'assassiner Rodogune, après avoir voulu lui faire accroire que Séleucus l'a tuée, après lui avoir dit : « Périssez, périssez, » elle lui dit que ses larmes ont de l'intelligence dans son cœur; et Antiochus la croit! Non, une telle crédulité n'est pas dans la nature. Antiochus n'a jamais dû avoir plus de défiance, et il n'en témoigne aucune. Il devrait au moins demander si le changement inopiné de sa mère est bien vrai; il devrait dire : « Est-il possible que vous soyez tout autre en un moment? Serais-je assez heureux, etc.? » Mais point; il s'écrie tout d'un coup : *O moment fortuné! ô trop heureuse fin!* Plus j'y réfléchis, et moins je trouve cette scène naturelle.

SCÈNE V.

On dit qu'au théâtre on n'aime point les scélérats. Il n'y a point de criminelle plus odieuse que Cléopatre, et cependant on se plaît à la voir; du moins le parterre, qui n'est pas toujours composé de connaisseurs sévères et délicats, s'est laissé subjuguer quand une actrice imposante a joué ce rôle; elle ennoblit l'horreur de son caractère par la fierté des traits dont Corneille la peint; on ne lui pardonne pas, mais on attend avec impatience ce qu'elle fera après avoir promis Rodogune et le trône à son fils Antiochus. Si Corneille a manqué à son art dans les détails, il a rempli le grand projet de tenir les esprits en suspens, et d'arranger tellement les événements, que personne ne peut deviner le dénoûment de cette tragédie.

V. 5. Je ne veux plus que moi dedans ma confidence.

On a déjà averti qu'il faut *dans* et non pas *dedans*. Mais pourquoi ne veut-elle plus de confidente, et pourquoi s'est-elle confiée? elle ne le dit pas.

V. 13. Ce n'est pas tout d'un coup que tant d'orgueil trébuche.

Trébucher, n'a jamais été du style noble.

V. 15. Et c'est mal démêler le cœur d'avec le front,
Que prendre pour sincère un changement si prompt.

Je crois qu'il eût fallu *distinguer*, au lieu de *démêler;* car le cœur et le front ne sont point mêlés ensemble. Je ne vois pas pourquoi elle s'applaudit de tromper toujours sa confidente : doit-elle penser à elle dans ce moment d'horreur?

SCÈNE VI.

V. 1. Savez-vous, Séleucus, que je me suis vengée?
— Pauvre princesse, hélas!

Cette réponse est insoutenable; la bassesse de l'expression s'y joint à une indifférence qu'on n'attendait pas d'un homme amoureux; on ne parlerait pas ainsi de la mort d'une personne qu'on connaîtrait à peine : il croit que sa maîtresse est assassinée, et il dit : *Pauvre princesse!*

V. 3. Quoi, l'aimiez-vous? — Assez pour regretter sa mort,

enchérit encore sur cette faute.

V. 26. Les biens que vous m'ôtez n'ont point d'attraits si doux
Que mon cœur n'ait donnés à ce frère avant vous.

N'ait donnés, se rapporte *aux attraits si doux;* mais ce ne sont pas les attraits si doux qu'il a donnés à son frère, ce sont *les biens.*

V. 30. C'est ainsi qu'on déguise un violent dépit;
C'est ainsi qu'une feinte au dehors l'assoupit,
Et qu'on croit amuser de fausses patiences,
Ceux dont en l'âme on craint les justes défiances.

Cléopatre est-elle habile? elle veut trop persuader à Séleucus qu'il doit s'affliger; c'est lui faire voir qu'en effet elle veut l'affliger, et l'animer contre son frère; mais ses paroles n'ont pas un sens net. Qu'est-ce qu'*une feinte* qui *assoupit au dehors*, et de *fausses patiences* qui *amusent ceux dont on craint en l'âme des défiances?* Comment l'auteur de *Cinna* a-t-il pu écrire dans un style si incorrect et si peu noble?

V. 44. Piqué jusques au vif, il tâche à le reprendre;
Il fait de l'insensible, afin de mieux surprendre;
D'autant plus animé, que ce qu'il a perdu
Par rang ou par mérite à sa flamme étoit dû.

Tout cela est très-mal exprimé, et est d'un style familier et bas. *Une chose due par rang*, n'est pas français.

Le reste de la scène est plus naturel et mieux écrit; mais Séleucus ne dit rien qui doive faire prendre à sa mère la résolution de l'assassi-

ner. Un si grand crime doit au moins être nécessaire. Pourquoi Séleucus ne prend-il pas des mesures contre sa mère, comme il l'avait proposé à Antiochus? En ce cas, Cléopatre aurait quelque raison qui semblerait colorer ses crimes.

SCÈNE VII.

V. 1. ......De quel malheur suis-je encore capable?

On est capable d'une résolution, d'une action vertueuse ou criminelle; on n'est point capable d'un malheur.

V. 8. Peux-tu n'en prendre qu'un, et m'ôter tous les deux?

Elle veut dire, ***en n'en prenant qu'un***, car Rodogune ne pouvait pas prendre deux maris. Cette antithèse, en ***prendre un***, ***et en ôter deux***, est recherchée. J'ai déjà remarqué que l'antithèse est trop familière à la poésie française; ce pourrait bien être la faute de la langue, qui n'a point le nombre et l'harmonie de la latine et de la grecque; c'est encore plus notre faute : nous ne travaillons pas assez nos vers, nous n'avons pas assez d'attention au choix des paroles, nous ne luttons pas assez contre les difficultés.

V. 16. J'ai commencé par lui, j'achèverai par eux.

Je ne sais si on sera de mon sentiment, mais je ne vois aucune nécessité pressante qui puisse forcer Cléopatre à se défaire de ses deux enfants. Antiochus est doux et soumis; Séleucus ne l'a point menacée. J'avoue que son atrocité me révolte; et, quelque méchant que soit le genre humain, je ne crois pas qu'une telle résolution soit dans la nature. Si ses deux enfants avaient comploté de la faire enfermer, comme ils le devaient, peut-être la fureur pouvait rendre Cléopatre un peu excusable; mais une femme qui, de sang-froid, se résout à assassiner un de ses fils et à empoisonner l'autre, n'est pour moi qu'un monstre qui me dégoûte. Cela est plus atroce que tragique. Il faut toujours, à mon avis, qu'un grand crime ait quelque chose d'excusable.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 1. Enfin, grâces aux dieux! j'ai moins d'un ennemi, etc.

«Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux
«Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.»

Il faut bien que cela soit ainsi, puisque le public écoute encore, non sans plaisir, ce monologue. Je ne puis trahir ma pensée jusqu'à déguiser la peine qu'il me fait. Je trouve surtout cette exclamation, *grâces aux dieux!* aussi déplacée qu'horrible; ***grâces aux dieux! je viens d'égorger mon fils, de qui je n'avais nul sujet de me plaindre;*** mais enfin je conçois que cette détestable fermeté de Cléopatre peut attacher, et sur-

tout qu'on est très-curieux de savoir comment Cléopatre réussira ou succombera; c'est là ce qui fait, à mon avis, le grand mérite de cette pièce.

V. 3. Son ombre, en attendant Rodogune et son frère,
Peut déjà de ma part les promettre à son père.

De ma part, est une expression familière; mais ainsi placée, elle devient fière et tragique; c'est là le grand art de la diction. Il serait à souhaiter que Corneille l'eût employé souvent; mais il serait à souhaiter aussi que la rage de Cléopatre pût avoir quelque excuse, au moins apparente.

V. 11. Poison, me sauras-tu rendre mon diadème?

J'avoue encore que je n'aime point cette apostrophe au *poison*. On ne parle point à un *poison;* c'est une déclamation de rhéteur : une reine ne s'avise guère de prodiguer ces figures recherchées. Vous ne trouverez point de ces apostrophes dans Racine.

V. 13. . . . . Et toi, que me veux-tu,
Ridicule retour d'une sotte vertu?

n'est pas de même; rien n'est plus bas, ni même plus mal placé. Cléopatre n'a point de vertu; son âme exécrable n'a pas hésité un instant. Ce mot *sotte* doit être évité.

V. 15. Tendresse dangereuse autant comme importune, etc.

Autant comme, n'est pas français; on l'a déjà observé ailleurs.

V. 28. Il faut ou condamner ou couronner sa haine.

Ces sentences, au moins, doivent être claires et fortes; mais ici le mot de *haine* est faible, et *couronner sa haine* ne donne pas une idée nette.

V. 33. Trône, à t'abandonner je ne puis consentir.
Par un coup de tonnerre il vaut mieux en sortir;
Il vaut mieux mériter le sort le plus étrange.
Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge!

Il vaut mieux mériter, etc. Il est bien plus étrange qu'un vers si oiseux et si faible se trouve entre deux vers si beaux et si forts. Plaignons la stérilité de nos rimes dans le genre noble; nous n'en avons qu'un très-petit nombre, et l'embarras de trouver une rime convenable fait souvent beaucoup de tort au génie; mais aussi, quand cette difficulté est toujours surmontée, le génie alors brille dans toute sa perfection.

V. 36. Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge!

On sait bien que le ciel ne peut tomber sur une personne; mais cette idée, quoique très-fausse, était reçue du vulgaire; elle exprime toute la fureur de Cléopatre, elle fait frémir.

V. 41. **Mais voici Laonice, il faut dissimuler....**

Ces avertissements au parterre ne sont plus permis; on s'est aperçu qu'il y avait très-peu d'art à dire, *je vais agir avec art.* On doit assez s'apercevoir que Cléopatre dissimule, sans qu'elle dise, *je vais dissimuler.*

SCÈNE II.

V. 1. **Viennent-ils, nos amants? — Ils approchent, madame;**
On lit dessus leur front l'allégresse de l'âme, etc.

Cette description que fait Laonice, toute simple qu'elle est, me paraît un grand coup de l'art; elle intéresse pour les deux époux; c'est un beau contraste avec la rage de Cléopatre. Ce moment excite la crainte et la pitié; et voilà la vraie tragédie.

V. 6. **Ils viennent prendre ici la coupe nuptiale....**
Par les mains du grand prêtre être unis à jamais.

On sent assez la dureté de ces sons, *grand prêtre, être;* il est aisé de substituer le mot de *pontife.*

V. 10. **Le peuple tout ravi par ses vœux les devance,**

est un peu trop du style de la comédie. Il ne faut pas croire que ces petites négligences puissent diminuer en rien le grand intérêt de cette situation, la majesté du spectacle, et la beauté de presque tout ce cinquième acte, considéré en lui-même, indépendamment des quatre premiers.

V. 15. **Les Parthes à la foule aux Syriens mêlés.**

Il faut *en foule.*

V. 16. **Tous nos vieux différends de leur âme exilés,**
Font leur suite assez grosse, et, d'une voix commune,
Bénissent à la fois le prince et Rodogune.

Il semble par la phrase que ces différends soient de la suite.

SCÈNE III.

V. 1. **Approchez, mes enfants; car l'amour maternelle,**
Madame, dans mon cœur vous tient déjà pour telle.

Quoi! après avoir demandé, il y a deux heures, la tête de Rodogune, elle leur parle d'*amour maternelle!* cela n'est-il pas trop outré? Rodogune ne peut-elle pas regarder ce mot comme une ironie? Il n'y a point de réconciliation formelle, les deux princesses ne se sont point vues

V. 27. **Prêtez les yeux au reste.**

Pourquoi dit-on *prêter l'oreille,* et que *prêter les yeux* n'est pas français? N'est-ce point qu'on peut s'empêcher à toute force d'entendre,

en détournant ailleurs son attention, et qu'on ne peut s'empêcher de voir, quand on a les yeux ouverts?

SCÈNE IV.

V. 14. Immobile, et rêveur en malheureux amant....

On est fâché de cette absurdité de Timagène, qui jetterait quelque ridicule sur cet événement terrible, s'il était possible d'en jeter. Peut-on dire d'un prince assassiné, qu'il est *rêveur en malheureux amant sur un lit de gazon?* Le moment est pressant et horrible. Séleucus peut avoir un reste de vie; on peut le secourir; et Timagène s'amuse à représenter un prince assassiné et baigné dans son sang, comme un berger de l'Astrée rêvant à sa maîtresse sur une couche verte.

V. 15. Enfin que faisoit-il? Achevez promptement.

Enfin que faisait ce malheureux amant rêveur? Monsieur, il était mort. C'est une espèce d'arlequinade. Si un auteur hasardait aujourd'hui sur le théâtre une telle incongruité, comme on se récrierait! comme on sifflerait! surtout si l'auteur était malvoulu : cela seul serait capable de faire tomber une pièce nouvelle. Mais le grand intérêt qui règne dans ce dernier acte si différent du reste, la terreur de cette situation, et le grand nom de Corneille, couvrent ici tous les défauts.

V. 25. La tienne est donc coupable, et ta rage insolente....
L'ayant assassiné le fait encor parler.

Je ne sais s'il est bien adroit à Cléopatre d'accuser sur-le-champ Timagène; mais, comme elle craint d'être accusée, elle se hâte de faire retomber le soupçon sur un autre, quelque peu vraisemblable que soit ce soupçon. D'ailleurs son trouble est une excuse.

On peut remarquer que quand Timagène dit que Séleucus a parlé en mourant, la reine lui répond : « C'est donc toi qui l'as tué »? Ce n'est pas une conséquence : *il a parlé*, donc *tu l'as tué*.

V. 31. J'en ferois autant qu'elle à vous connoître moins.

Cet *à* n'est pas français; il faut, *si je vous connaissais moins;* mais pourquoi soupçonnerait-il Timagène? ne devrait-il pas plutôt soupçonner Cléopatre, qu'il sait être capable de tout?

V. 40. « Une main qui nous fut bien chère
Venge ainsi le refus d'un coup trop inhumain, etc. »

Plusieurs critiques ont trouvé qu'il n'est pas naturel que Séleucus en mourant ait prononcé quatre vers entiers sans nommer sa mère; ils disent que cet artifice est trop ajusté au théâtre; ils prétendent que, s'il a été frappé à la poitrine par sa mère, il devait se défendre; qu'un prince ne se laisse pas tuer ainsi par une femme; et que, s'il a été assassiné par un autre, envoyé par sa mère, il ne doit pas dire que c'est *une main chère;* qu'enfin Antiochus, au récit de cette aventure, devrait

courir sur le lieu. C'est au lecteur à peser la valeur de toutes ces critiques. La dernière critique surtout ne souffre point de réponse. Antiochus aimait tendrement son frère; ce frère est assassiné, et Antiochus achève tranquillement la cérémonie de son mariage. Rien n'est moins naturel et plus révoltant. Son premier soin doit être de courir sur le lieu, de voir si en effet son frère est mort, si on peut lui donner quelque secours; mais le parterre s'aperçoit à peine de cette invraisemblance, il est impatient de savoir comment Cléopatre se justifiera.

V. 67. Est-ce vous désormais dont je dois me garder?

Cette situation est sans doute des plus théâtrales; elle ne permet pas aux spectateurs de respirer. Quelques personnes plus difficiles peuvent trouver mauvais qu'Antiochus soupçonne Rodogune qu'il adore, et qui n'avait assurément aucun intérêt à tuer Séleucus. D'ailleurs, quand l'aurait-elle assassiné? On faisait les préparatifs de la cérémonie; Rodogune devait être accompagnée d'une nombreuse cour; l'ambassadeur Oronte ne l'a pas sans doute quittée; son amant était auprès d'elle. Une princesse qui va se marier se dérobe-t-elle à tout ce qui l'entoure? sort-elle du palais pour aller au bout d'une allée sombre assassiner son beau-frère, auquel elle ne pense seulement pas? Il est très-beau qu'Antiochus puisse balancer entre sa maîtresse et sa mère; mais malheureusement on ne pouvait guère amener cette belle situation qu'aux dépens de la vraisemblance.

Le succès prodigieux de cette scène est une grande réponse à tous ces critiques, qui disent à un auteur : « Ceci n'est pas assez fondé; cela n'est pas assez préparé. » L'auteur répond : « J'ai touché; j'ai enlevé le public. » L'auteur a raison, tant que le public applaudit. Il est pourtant infiniment mieux de s'astreindre à la plus exacte vraisemblance; par là on plaît toujours, non-seulement au public assemblé, qui sent plus qu'il ne raisonne, mais aux critiques éclairés qui jugent dans le cabinet : c'est même le seul moyen de conserver une réputation pure dans la postérité.

V. 80. Nous avons mal servi vos haines mutuelles,
Aux jours l'une de l'autre également cruelles.

Des haines cruelles aux jours l'une de l'autre; cela n'est pas français.

V. 92. Puis-je vivre et traîner cette gêne éternelle?

On ne traîne point une gêne. Mais le discours d'Antiochus est si beau, que cette légère faute n'est pas sensible.

V. 97. Tirez-moi de ce trouble, ou souffrez que je meure:
Et que mon déplaisir, par un coup généreux,
Épargne un parricide à l'une de vous deux.

Il faudrait *désespoir* plutôt que *déplaisir*.

V. 112. Elle a soif de mon sang; elle a voulu l'épandre.

Épandre était un terme heureux qu'on employait au besoin au lieu de *répandre;* ce mot a vieilli.

V. 115. Sur la foi de ses pleurs je n'ai rien craint de vous.

Ce plaidoyer de Cléopatre n'est pas sans adresse; mais ce vain artifice doit être senti par Antiochus, qui ne peut, en aucune façon, soupçonner Rodogune.

V. 131. Si vous n'avez un charme à vous justifier.

Cela n'est pas français, et ce dernier vers ne finit pas heureusement une si belle tirade.

V. 132. Je me défendrai mal. L'innocence étonnée
Ne peut s'imaginer qu'elle soit soupçonnée, etc.

On n'a rien à dire sur ces deux plaidoyers de Cléopatre et de Rodogune. Ces deux princesses parlent toutes deux comme elles doivent parler. La réponse de Rodogune est beaucoup plus forte que le discours de Cléopatre, et elle doit l'être. Il n'y a rien à y répliquer: elle porte la conviction; et Antiochus devrait en être tellement frappé, qu'il ne devrait peut-être pas dire : *Non, je n'écoute rien;* car comment ne pas écouter de si bonnes raisons? Mais j'ose dire que le parti que prend Antiochus est infiniment plus théâtral que s'il était simplement raisonnable.

V. 174. Heureux, si sa fureur, qui me prive de toi,
Se fait bientôt connoître, en achevant sur moi! etc.

En achevant sur moi, dépare un peu ce morceau qui est très-beau. *Achevant* demande absolument un régime. *Tout lieu de me surprendre*, est trop faible; *réduire en poudre*, trop commun.

V. 189. Faites-en faire essai par quelque domestique.

Apparemment que les princesses syriennes faisaient peu de cas de leurs domestiques; mais c'est une réflexion que personne ne peut faire dans l'agitation où l'on est, et dans l'attente du dénoûment.

L'action qui termine cette scène fait frémir; c'est le tragique porté au comble. On est seulement étonné que dans les compliments d'Antiochus et de l'ambassadeur, qui terminent la pièce, Antiochus ne dise pas un mot de son frère qu'il aimait si tendrement. Le rôle terrible de Cléopatre et le cinquième acte feront toujours réussir cette pièce.

V. 196. Et soit amour pour moi, soit adresse pour elle,
Ce soin la fait paroître un peu moins criminelle.

Soit adresse pour elle, n'est pas français; on ne peut dire, *j'ai de l'adresse pour moi:* il fallait peut-être dire : *soit intérêt pour elle*.

V. 212. Mais j'ai cette douceur dedans cette disgrâce,
De ne voir point régner ma rivale en ma place.

Disgrâce paraît un mot trop faible dans une aventure si effroyable;

voilà ce que la nécessité de la rime entraîne : dans ces occasions il faut changer les deux rimes.

V. 214. Je n'aimois que le trône, et de son droit douteux
J'espérois faire un don fatal à tous les deux;
Détruire l'un par l'autre, et régner en Syrie,
Plutôt par vos fureurs que par ma barbarie.
Séleucus, avec toi trop fortement uni,
Ne m'a point écoutée, et je l'en ai puni;
J'ai cru par ce poison en faire autant du reste;
Mais sa force trop prompte à moi seule est funeste.

Corneille supprima ces huit vers avec grande raison. Une femme empoisonnée et mourante n'a pas le temps d'entrer dans ces détails; et une femme aussi forcenée que Cléopatre ne rend point compte ainsi à ses ennemis. Les comédiens de Paris ont rétabli ces vers, pour avoir le mérite de réciter quelques vers que personne ne connaissait. La singularité les a plus déterminés que le goût. Ils se donnent trop la licence de supprimer et d'allonger des morceaux qu'on doit laisser comme ils étaient.

On trouvera peut-être que j'ai examiné cette pièce avec des yeux trop sévères : mais ma réponse sera toujours que je n'ai entrepris ce commentaire que pour être utile; que mon dessein n'a pas été de donner de vaines louanges à un mort qui n'en a pas besoin, et à qui je donne d'ailleurs tous les éloges qui lui sont dus; qu'il faut éclairer les artistes, et non les tromper; que je n'ai pas cherché malignement à trouver des défauts; que j'ai examiné chaque pièce avec la plus grande attention; que j'ai très-souvent consulté des hommes d'esprit et de goût, et que je n'ai dit que ce qui m'a paru la vérité. Admirons le génie mâle et fécond de Corneille; mais, pour la perfection de l'art, connaissons ses fautes ainsi que ses beautés.

SCÈNE DERNIÈRE.

V. 1. Dans les justes rigueurs d'un sort si déplorable,
Seigneur, le juste ciel vous est bien favorable, etc.

L'ambassadeur Oronte n'a joué dans toute la pièce qu'un rôle insipide; et il finit l'acte le plus tragique par les plus froids compliments.

REMARQUES SUR HÉRACLIUS,

EMPEREUR D'ORIENT.

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1647 [1].

Préface du commentateur. — Louis Racine, fils de l'admirable Jean Racine, a fait un traité de la poésie dramatique, avec des remarques sur les tragédies de son illustre père. Voici comme il s'explique sur l'*Héraclius* de Corneille, p. 373 :

« On croirait devoir trouver quelque ressemblance entre *Héraclius* et *Athalie*, parce qu'il s'agit dans ces pièces de remettre sur un trône usurpé un prince à qui ce trône appartient; et ce prince a été sauvé du carnage dans son enfance. Ces deux pièces n'ont cependant aucune ressemblance entre elles, non-seulement parce qu'il est bien différent de vouloir remettre sur le trône un prince en âge d'agir par lui-même ou un enfant de huit ans, mais parce que Corneille a conduit son action d'une manière si singulière et si compliquée, que ceux qui l'ont lue plusieurs fois, et même l'ont vu représenter, ont encore de la peine à l'entendre, et qu'on se lasse à la fin

D'un divertissement *qui* fait une fatigue [1].

« Dans *Héraclius*, sujet et incidents, tout est de l'invention du génie fécond de Corneille, qui, pour jeter de grands intérêts, a multiplié des incidents peu vraisemblables. Croira-t-on une mère capable de livrer son propre fils à la mort, pour élever sous ce nom le fils de l'empereur mort? Est-il vraisemblable que deux princes, se croyant toujours tous deux ce qu'ils ne sont pas, parce qu'ils ont été changés en nourrice, s'aiment tendrement lorsque leur naissance les oblige à se détester, et même à se perdre? Ces choses ne sont pas impossibles; mais on aime mieux le merveilleux qui naît de la simplicité d'une action, que celui que peut produire cet amas confus d'incidents extraordinaires. Peu de personnes connaissent *Héraclius;* et qui ne connaît pas *Athalie?*

« Il y a d'ailleurs de grands défauts dans *Héraclius.* Toute l'action est conduite par un personnage subalterne, qui n'intéresse point : c'est la reconnaissance qui fait le sujet, au lieu que la reconnaissance doit naître du sujet, et causer la péripétie. Dans *Héraclius*, la péripétie précède la reconnaissance. La péripétie est la mort de Phocas : les deux princes ne sont reconnus qu'après cette mort; et comme alors ils n'ont plus à le craindre, qu'importe au spectateur qui des deux soit Héraclius? Il me paraît donc que le poëte qui s'est conformé aux principes d'Aris-

1. Boileau, *Art poétique*, III, 32. (Éd.)

tote, et qui a conduit sa pièce dans la simplicité des tragédies grecques, est celui qui a le mieux réussi. »

J'avoue que je ne suis pas de l'avis de M. Louis Racine en plusieurs points. Je crois qu'une mère peut livrer son fils à la mort pour sauver le fils de son empereur; mais pour rendre vraisemblable une action si peu naturelle, il faudrait que la mère eût été obligée d'en faire serment, qu'elle eût été forcée par la religion, par quelque motif supérieur à la nature : or c'est ce qu'on ne trouve pas dans l'*Héraclius* de Pierre Corneille; Léontine même est d'un caractère absolument incapable d'une piété si étrange; c'est une intrigante, et même une très-méchante femme, qui réserve Héraclius à un inceste : de tels caractères ne sont pas capables d'une vertu surnaturelle.

Je ne crois pas impossible qu'Héraclius et Martian aient de l'amitié l'un pour l'autre; je remarque seulement que cette amitié n'est guère théâtrale, et qu'elle ne produit aucun de ces grands mouvements nécessaires au théâtre.

A l'égard du dénoûment, je crois que le critique a entièrement raison; mais je ne conçois pas comment il a voulu faire une comparaison d'*Athalie* et d'*Héraclius*, si ce n'est pour avoir une occasion de dire qu'*Héraclius* lui paraît un mauvais ouvrage.

Il faut bien pourtant qu'il y ait de grandes beautés dans *Héraclius*, puisqu'on le joue toujours avec applaudissement, quand il se trouve des acteurs convenables aux rôles.

Les lecteurs éclairés se sont aperçus, sans doute, qu'une tragédie écrite d'un style dur, inégal, rempli de solécismes, peut réussir au théâtre par les situations; et qu'au contraire une pièce parfaitement écrite peut n'être pas tolérée à la représentation. *Esther*, par exemple, est une preuve de cette vérité : rien n'est plus élégant, plus correct, que le style d'*Esther;* il est même quelquefois touchant et sublime; mais quand cette pièce fut jouée à Paris, elle ne fit aucun effet; le théâtre fut bientôt désert : c'est, sans doute, que le sujet est bien moins naturel, moins vraisemblable, moins intéressant, que celui d'*Héraclius*. Quel roi qu'Assuérus, qui ne s'est pas fait informer, les six premiers mois de son mariage, de quel pays est sa femme, qui fait égorger toute une nation parce qu'un homme de cette nation n'a pas fait la révérence à son vizir, qui ordonne ensuite à ce vizir de mener par la bride le cheval de ce même homme! etc.

Le fond d'*Héraclius* est noble, théâtral, attachant; et le fond d'*Esther* n'était fait que pour des petites filles de couvent, et pour flatter Mme de Maintenon.

HÉRACLIUS,

EMPEREUR D'ORIENT.

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 1. Crispe, il n'est que trop vrai, la plus belle couronne
N'a que de faux brillants dont l'éclat l'environne, etc.

On trouve souvent dans Corneille de ces maximes vagues et de ces lieux communs, où le poëte se met à la place du personnage. S'il y a dans Racine quelque passage qui ressemble au début de Phocas, c'est celui d'Agamemnon dans *Iphigénie* :

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché!

Mais que cette réflexion est pleine de sentiment! qu'elle est belle! qu'elle est éloignée de la déclamation!

Au contraire, les premiers vers de Phocas paraissent une amplification; les vers en sont négligés. Ce sont *les faux brillants qui environnent une couronne ;* c'est *celui dont le ciel a fait choix pour un sceptre, et qui en ignore le poids :* ce sont *mille et mille douceurs* qui sont *un amas d'amertumes cachées.*

J'ajouterai encore que cette déclamation conviendrait peut-être mieux à un bon roi qu'à un tyran et à un meurtrier qui règne depuis longtemps, et qui doit être accoutumé aux dangers d'une grandeur acquise par les crimes, et à ces amertumes cachées sous mille douceurs.

V. 3. Et celui dont le ciel pour un sceptre a fait choix,
Jusqu'à ce qu'il le porte, en ignore le poids.

Jusqu'à ce qu'il le porte : on doit, autant qu'on le peut, éviter ces cacophonies. Elles sont si désagréables à l'oreille, qu'on doit même y avoir une grande attention dans la prose. Que sera-ce donc dans la poésie? tout y doit être coulant et harmonieux.

V. 5. Mille et mille douceurs y semblent attachées,
Qui ne sont qu'un amas d'amertumes cachées :
Qui croit les posséder les sent s'évanouir.

Si ces douceurs sont des amertumes, comment se plaint-on de les

sentir s'évanouir? Quand on veut examiner les vers français avec des yeux attentifs et sévères, on est étonné des fautes qu'on y trouve.

V. 9. Surtout qui, comme moi, d'une obscure naissance,
Monte par la révolte à la toute-puissance;
Qui de simple soldat à l'empire élevé,
Ne l'a que par le crime acquis et conservé;
Autant que sa fureur s'est immolé de têtes,
Autant dessus la sienne il croit voir de tempêtes.

Cette phrase n'est pas correcte, *qui comme moi s'est élevé au trône, il croit voir des tempêtes;* cet *il* est une faute, surtout quand ce *qui comme* est si éloigné.

V. 13. Autant que sa fureur s'est immolé de têtes, etc.

Cela est en même temps négligé et forcé : négligé, parce que ce mot vague de *tempêtes* n'est là que pour la rime; forcé, parce qu'il est difficile de voir autant de tempêtes qu'on a fait de crimes.

V. 15. Et comme il n'a semé qu'épouvante et qu'horreur,
Il n'en recueille enfin que trouble et que terreur.

C'est le fond de la même pensée exprimée par une autre figure. On doit éviter toutes ces amplifications. Ce tour de phrase, *comme il n'a semé*, *comme il voit en nous*, etc., est très-souvent employé par Corneille; il ne faut pas le prodiguer, parce qu'il est prosaïque.

V. 18. Mon trône n'est fondé que sur des morts illustres;
Et j'ai mis au tombeau, pour régner sans effroi,
Tout ce que j'en ai vu de plus digne que moi.

Ce dernier vers est beau; je ne sais cependant si un empereur qui a eu assez de mérite et de courage pour parvenir à l'empire, du rang de simple soldat, avoue si aisément qu'il a immolé tant de personnes plus dignes que lui de la couronne; il doit les avoir crues dangereuses, mais non plus dignes que lui de la pourpre. En général, il n'est pas dans la nature qu'un souverain s'avilisse ainsi soi-même; c'est à quoi tous les jeunes gens qui travaillent pour le théâtre doivent prendre garde : les mœurs doivent toujours être vraies.

V. 26. Byzance ouvre, dis-tu, l'oreille à ces menées.

On ouvre l'oreille à un bruit, et non à des menées; on les découvre.

V. 29. Impatient déjà de se laisser séduire
Au premier imposteur armé pour me détruire.

Se laisser séduire à quelqu'un, n'est plus d'usage, et au fond c'est une faute; *je me suis laissé aimer*, *persuader*, *avertir par vous*, et non pas *aimer*, *persuader*, *avertir à vous.*

V. 31. Qui, s'osant revêtir de ce fantôme aimé....

Peut-on se vêtir d'un fantôme? l'image est-elle assez juste? comment

pourrait-on se mettre un fantôme sur le corps? Toute métaphore doit être une image qu'on puisse peindre.

V. 32. Voudra servir d'idole à son zèle charmé.

Quelles expressions forcées! Pour sentir à quel point tout cela est mal écrit, mettez en prose ces vers:

Le peuple est impatient de se laisser séduire au premier imposteur armé pour me détrôner, qui, s'osant revêtir d'un fantôme aimé, voudra servir d'idole à son zèle charmé.

Entendra-t-on un tel langage? ne sera-t-on pas révolté de cette foule d'impropriétés et de barbarismes? Le sévère Boileau a dit[1]:

Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Mais souvenons-nous aussi que lorsque Corneille faisait les beaux morceaux du *Cid*, des *Horaces*, de *Cinna*, de *Pompée*, il était un admirable écrivain.

V. 33. Mais sais-tu sous quel nom ce fâcheux bruit s'excite?

Un bruit ne s'excite point sous un nom. Qu'il est difficile de parler en vers avec justesse! mais que cela est nécessaire!

V. 37. Sa mort est trop certaine, et fut trop remarquable....
Il n'avoit que six mois; et lui perçant le flanc
On en fit dégoutter plus de lait que de sang;

expressions trop familières, trop prosaïques. *Et lui perçant le flanc* est un solécisme, il faut *en lui perçant*.

V. 41. Et ce prodige affreux, dont je tremblai dans l'âme,
Fut aussitôt suivi de la mort de ma femme.

Ce prodige n'est point affreux; c'est seulement une croyance puérile, assez commune autrefois, que les enfants au berceau avaient du lait dans les veines. Phocas même l'insinue assez en disant: *Il n'avait que six mois, et on en fit dégoutter plus de lait que de sang*. Cette conjonction *et* signifie évidemment que ce lait était une suite, une preuve de son enfance, et par là même exclut le prodige; mais si c'en était un, que signifierait-il? à quoi servirait-il?

V. 45. Il fut livré par elle, à qui, pour récompense,
Je donnai de mon fils à gouverner l'enfance, etc.

Je donnai à Léonie son enfance à gouverner. — Juge par là combien ce conte est ridicule. — Tout est jusqu'ici de la prose un peu commune et négligée. Le milieu entre l'ampoulé et le familier est difficile à tenir.

V. 51. Mais avant qu'à ce conte il se laisse emporter,
Il vous est trop aisé de le faire avorter.

1. *Art poétique*, I, 161-162. (Éd.)

On ne se laisse point *emporter à un conte;* on fait avorter des desseins, et non pas des contes.

V. 53. Quand vous fîtes périr Maurice et sa famille,
Il vous en plut, seigneur, réserver une fille....

Cela est du style d'affaires. *Il plut à Votre Majesté donner tel ordre;* il n'y a pas là de faute contre la langue, mais il y en a contre le tragique.

V. 55. Et résoudre dès lors qu'elle auroit pour époux
Ce prince destiné pour régner après vous.
Le peuple en sa personne aime encore et révère, etc.

Cette *personne* se rapporte à *ce prince;* et c'est de cette fille réservée, c'est de Pulchérie, que Crispe veut parler.

V. 65. Et n'eût été Léonce en la dernière guerre....

Ces expressions sont bannies aujourd'hui, même du style familier.

V. 66. Ce dessein avec lui seroit tombé par terre.

On a déjà repris ailleurs [1] ces façons de parler vicieuses. Toute métaphore qui ne forme point une image vraie et sensible est mauvaise; c'est une règle qui ne souffre point d'exception : or quel peintre pourrait représenter une idée qui tombe par terre?

V. 68. Martian demeuroit ou mort ou prisonnier.

On ne peut dire qu'un homme serait *demeuré mort* si on ne l'avait secouru. Ces mots, *demeurer mort*, signifient qu'il était mort en effet. On peut bien dire qu'on demeurerait estropié, parce qu'un estropié peut guérir; qu'on demeurerait prisonnier, parce qu'un prisonnier peut être délivré; mais non pas qu'on demeurerait mort, parce qu'un mort ne ressuscite pas.

V. 71. Et qui, réunissant l'une et l'autre maison,
Tire chez vous l'amour qu'on garde pour son nom.

On a déjà repris ailleurs cette expression *tirer l'amour;* on ne tire l'amour chez personne.

V. 74. Si pour en voir l'effet tout me devient contraire.

Tout me devient contraire pour en voir l'effet, n'est pas français; c'est un solécisme.

V. 77. Et les aversions entre eux deux mutuelles
Les font d'intelligence à se montrer rebelles,

n'est pas français. *Des aversions qui font d'intelligence!* que de barbarismes!

1. Remarques sur *Polyeucte*, acte IV, scène II. (Éd.)

V. 81. Le souvenir des siens, l'orgueil de sa naissance,
L'emporte à tous moments à braver ma puissance.

L'emporte à braver, autre barbarisme.

V. 85. . . . . Ce que je vois suivre
Me punit bien du trop que je la laissai vivre,

est d'une prose familière et trop incorrecte.

V. 87. Il faut agir de force avec de tels esprits.

On dit *entrer de force*, *user de force*; je doute qu'on dise *agir de force*. Le style de la conservation permet *agir de tête*, *agir de loin*; et s'il permet *agir de force*, la poésie ne le souffre pas.

V. 91. Je l'ai mandée exprès, non plus pour la flatter,
Mais pour prendre mon ordre et pour l'exécuter.

C'est une faute de construction; il faut, *mais pour lui donner des ordres*, car le *je* doit gouverner toute la phrase. Ne nous rebutons point de ces remarques grammaticales; la langue ne doit jamais être violée. Phocas parle très-bien et très-convenablement; je ne sais si on en peut dire autant de Pulchérie.

SCÈNE II.

V. 5. Ce n'est pas exiger grande reconnoissance
Des soins que mes bontés ont pris de votre enfance,
De vouloir qu'aujourd'hui, pour prix de mes bienfaits,
Vous daigniez accepter les dons que je vous fais.
Ils ne font point de honte au rang le plus sublime;
Ma couronne et mon fils valent bien quelque estime.

Le rang le plus sublime! et *une couronne et un fils qui valent de l'estime!* Est-ce là l'auteur des beaux morceaux de *Cinna?*

V. 13. . . . De force ou de gré je veux me satisfaire.

Se satisfaire, n'est pas le mot propre; on ne dit *je veux me satisfaire* que dans le discours familier. Je veux contenter mes goûts, mes inclinations, mes caprices. *Mais enfin dans la vie il faut se satisfaire* (Molière). Je veux me satisfaire *de gré*, est un pléonasme; et je veux me satisfaire *de force*, est un contre-sens. On se fait obéir de gré ou de force; mais on ne se satisfait pas de force. Phocas entend qu'il réduira de gré ou de force Pulchérie, mais il ne le dit pas.

V. 17. J'ai rendu jusqu'ici cette reconnoissance
A ces soins tant vantés d'élever mon enfance....

Cela n'est pas français; on ne rend point une reconnaissance à des soins; on a de la reconnaissance, on la témoigne, on la conserve; *j'ai rendu cette reconnaissance!*

V. 19. Que, tant qu'on m'a laissée en quelque liberté,
J'ai voulu me défendre avec civilité.

Que j'ai voulu, est encore une faute contre la langue. *Avec civilité*, est du ton de la comédie.

V. 22. . . . . .Il faut que je m'explique,
Que je me montre entière à l'injuste fureur,
Et parle à mon tyran en fille d'empereur.

Il faudrait *à la fureur de*, etc. On ne pourrait dire *à la fureur* généralement que dans un cas tel que celui-ci, *la fermeté brave la fureur*. L'épithète d'*injuste* est faible et oiseuse avec le mot *fureur*. Enfin, la *fureur* ne convient pas ici; ce n'est point une fureur de marier Pulchérie à l'héritier de l'empire.

V. 25. Il falloit me cacher avec quelque artifice
Que j'étois Pulchérie, et fille de Maurice.

Sans examiner ici le style, je demande si une jeune personne élevée par un empereur peut lui parler avec cette arrogance. On ne traite point ainsi son maître dans sa propre maison. Voyez comme Josabeth parle à Athalie; elle lui fait sentir tout ce qu'elle pense : cette retenue habile et touchante fait beaucoup plus d'impression que des injures. Électre aux fers, n'ayant rien à ménager, peut éclater en reproches; mais Pulchérie bien traitée doit elle s'emporter tout d'un coup? peut-elle parler en souveraine? Un sentiment de douleur et de fierté, qui échappe dans ces occasions, ne fait-il pas plus d'effet que des violences inutiles? Ce n'est pas que j'ose condamner ici Pulchérie; mais, en général, ces tyrans qu'on traite avec tant de mépris dans leurs palais, au milieu de leurs courtisans et de leurs gardes, sont des personnages dont le modèle n'est pas dans la nature.

V. 27. Si tu faisois dessein de m'éblouir les yeux....

Cela n'est pas français; on ne *fait* pas dessein; on *a* dessein.

V. 28. Jusqu'à prendre tes dons pour des dons précieux.

Il semble que ce soit Phocas qui prenne ces dons pour des dons précieux. Il fallait, pour l'exactitude, *jusqu'à me faire prendre tes dons pour des dons précieux.*

V. 30. Tu me donnes, dis-tu, ton fils et ta couronne;
Mais que me donnes-tu, puisque l'une est à moi?

Non assurément, jamais femme n'a été héritière de l'empire romain. Pulchérie a moins de droit au trône que le dernier officier de l'armée. Il ne lui sied point du tout de dire · *Il est à moi ce trône, c'est à moi d'y voir tout le monde à mes pieds.* Elle lui propose de *laver ce trône avec son sang;* j'observerai que si un trône est teint de sang, il n'est point lavé de sang. Si elle prétend qu'on lave un trône teint du sang d'un empereur avec le sang d'un autre empereur, elle doit dire *lavé*

par le tien, et non *du tien*. Elle répète ce mot encore, *le bourreau de mon sang*. Elle dit qu'elle a le cœur *franc et haut;* on doit bien rarement le dire; il faut que cette hauteur se fasse sentir par le discours même. On a déjà remarqué que l'art consiste à déployer le caractère d'un personnage, et tous ses sentiments, par la manière dont on le fait parler, et non par la manière dont ce personnage parle de lui-même.

V. 45. Ton intérêt dès lors fit seul cette réserve.

Faire une réserve, pour dire, *épargner les jours d'une princesse;* cela n'est pas noble. *Faire une réserve*, est style d'affaires.

V. 50. Mais connois Pulchérie, et cesse de prétendre.

Ce verbe *prétendre* exige absolument un régime; ce n'est point un verbe neutre; ainsi la phrase n'est point achevée. On pourrait dire *cessez d'aimer et de haïr*, quoique ce soient des verbes actifs, parce qu'en ce cas cela veut dire, *cessez d'avoir des sentiments d'amour et de haine;* mais on ne peut dire, *cessez de prétendre*, *de satisfaire*, *de secourir*.

V. 61. J'ai forcé ma colère à te prêter silence.

Cette réponse ne fait-elle pas voir que Phocas ne devait pas se laisser braver ainsi? Le moyen de parler encore à quelqu'un qui vient de vous dire qu'il ne veut que votre mort? Comment Phocas peut-il encore raisonner amiablement avec Pulchérie après une telle déclaration? est-il possible qu'il lui propose encore son fils?

V. 69. Le trône où je me sieds n'est pas un bien de race,
L'armée a ses raisons pour remplir cette place;
Son choix en est le titre, etc.

Un bien de race; une armée qui a ses raisons; un choix *qui est le titre d'une place*, toutes expressions plates ou obscures. Phocas, d'ailleurs, a très-grande raison de dire à cette Pulchérie que le trône de l'empire romain ne passe point aux filles. Mais il devait le dire auparavant, et mieux.

V. 81. Un chétif centenier des troupes de Mysie,
Qu'un gros de mutinés élut par fantaisie....

Encore une fois, on ne parle point ainsi à un empereur romain reconnu et sacré depuis longtemps; il peut avoir passé par tous les grades militaires, comme tant d'autres empereurs, et comme Théodose lui-même, sans que personne soit en droit de le lui reprocher. Mais ce qui paraît plus répréhensible, c'est que tant d'injures et tant de mépris doivent absolument ôter à Phocas l'envie de donner son fils à Pulchérie, puisqu'il ne croit pas qu'Héraclius soit en vie, et qu'il n'a pas un intérêt pressant à marier son fils avec une fille qui n'aime point le fils et qui outrage le père. Il ne sera peut-être pas inutile de remarquer ici que saint Grégoire le Grand écrivait à ce même Phocas : *Benignitatem*

pietatis vestræ ad imperiale fastigium pervenisse gaudemus. Nous ne prétendons pas que Pulchérie dût imiter la lâche flatterie de ce pape; ce n'est qu'une note purement historique.

V. 85. Lui qui n'a pour l'empire autre droit que ses crimes.

Il fallait, *lui qui n'eut à l'empire autre droit que ses crimes*. On n'a point de droit *pour*, mais des droits *à;* c'est un solécisme.

V. 95. Et l'on voit depuis lui remonter mon destin
Jusqu'au grand Théodose et jusqu'à Constantin

La race, le sang, la maison, la famille, remonte à une tige, à Constantin; mais le destin ne remonte pas.

V. 98. Eh bien! si tu le veux, je te le restitue,
Cet empire, et consens encor que ta fierté
Impute à mes remords l'effet de ma bonté.

Un homme doux et faible pourrait parler ainsi; mais *notandi sunt tibi mores*. Est-il vraisemblable qu'un guerrier dur et impitoyable, tel que Phocas, s'excuse doucement envers une personne qui vient de l'outrager si violemment, et qu'il lui offre toujours son fils? S'il y était forcé par la nation, si en mariant son fils à Pulchérie il excluait Héraclius du trône, il aurait raison; mais Héraclius n'en aura pas moins de droits, supposé qu'en effet on ait des droits à un empire électif, et supposé surtout qu'Héraclius soit en vie; ce que Phocas ne croit point.

V. 105. Par un dernier effort je veux souffrir la rage
Qu'allume dans ton cœur cette sanglante image.

Une rage qu'une sanglante image allume! Il n'est point d'ailleurs de sanglante image dans ce couplet.

V. 114. Va, je ne confonds point ses vertus et ton crime ...
J'en vois assez en lui pour les plus grands États.

Cette phrase n'est pas française. On est digne de gouverner de grands États; on a assez de mérite pour être élu empereur; mais *je vois assez de mérite en lui pour un royaume*, *pour une armée*, etc., ne peut se dire, parce que le sens n'est pas complet. Le mot *pour*, sans verbe, signifie tout autre chose; cet ouvrage était excellent *pour* son temps; Phocas est bien patient *pour* un homme violent. De plus, on ne doit point dire que le fils d'un empereur est digne de gouverner les plus grands États; car quel plus grand État que l'empire romain?

V. 119. Je penche d'autant plus à lui vouloir du bien, etc.

expression de comédie.

V. 121. Que ses longues froideurs témoignent qu'il s'irrite
De ce qu'on veut de moi par delà son mérite:
Et que de tes projets son cœur triste et confus,
Pour m'en faire justice, approuve mes refus.

Cela n'est pas d'un style élégant.

V. 125. Ce fils si vertueux d'un père si coupable,
S'il ne devoit régner, me pourroit être aimable.

On ne peut dire, *il m'est aimable*, *haïssable;* et pourtant l'on dit, *il m'est agréable*, *désagréable*, *odieux*, *insupportable*, *indifférent*. On en a dit la raison.

V. 127. Et cette grandeur même où tu le veux porter
Est l'unique motif qui m'y fait résister.

Porter à une grandeur; cela n'est ni élégant ni correct. Et *un motif qui fait y résister!* A quoi? A cette grandeur où l'on veut porter Martian?

V. 137. Avise; et si tu crains qu'il te fût trop infâme
De remettre l'empire en la main d'une femme....

Corneille emploie souvent ce mot *avise;* il était très-bien reçu de son temps. *Qu'il te fût infâme*, n'est pas français; la langue permet qu'on dise, *cela m'est honteux*, mais non pas *cela m'est infâme*. Et cependant on dit : *il est infâme à lui d'avoir fait cette action*. Toutes les langues ont leurs bizarreries et leurs inconséquences.

V. 142. Tyran, descends du trône et fais place à ton maître,

est un vers admirable. Il le serait encore plus si l'on pouvait ainsi parler à un empereur dans une simple conversation. Il n'y a qu'une situation violente qui permette les discours violents. Il est toujours étrange que Phocas persiste à vouloir offrir son fils à une princesse que tout autre ferait enfermer, pour l'empêcher de conspirer, et pour avoir un otage.

N. B. En général, toutes les scènes de bravade doivent être ménagées par gradation. Un empereur et une fille d'empereur ne se disent point d'abord les dernières duretés; et quand une fois on a laissé échapper de ces reproches et de ces menaces qui ne laissent plus lieu à la conversation, tout doit être dit. La scène aurait fini très-heureusement par ce beau vers : *Tyran, descends du trône et fais place à ton maître;* mais quand on entend ensuite, *à ce compte*, *arrogante*, etc., les injures multipliées révoltent le lecteur, et font languir le dialogue.

V. 143. A ce compte, arrogante, un fantôme nouveau,
Qu'un murmure confus fait sortir du tombeau,
Te donne cette audace et cette confiance!

A ce compte, est du style négligé et du ton familier, qu'on se permettait alors mal à propos. Ce mot *arrogante* conviendrait à Pulchérie, s'il était possible qu'un empereur et une fille d'empereur se dissent des injures grossières.

V. 146. Ce bruit s'est déjà fait digne de ta croyance.

Un bruit ne peut se faire digne ni indigne; cela n'est pas français, parce qu'on ne peut s'exprimer ainsi en aucune langue.

V. 153. Et cette ressemblance où son courage aspire
Mérite mieux que toi de gouverner l'empire.

C'est une faute en toute langue, parce qu'une ressemblance ne peut ni gouverner, ni mériter.

V. 160. Sors du trône, et te laisse abuser comme moi.

Elle fait deux fois cette proposition, et la seconde est bien moins forte que la première; mais peut-elle sérieusement lui parler ainsi? Je sais que ces bravades réussissent auprès du parterre; mais je doute qu'un lecteur instruit les approuve quand elles ne sont pas nécessaires, et quand elles sont si fortes qu'elles doivent rompre tout commerce entre les deux interlocuteurs.

V. 164. Ma patience a fait par delà son pouvoir.

Comment une patience fait-elle au delà de son pouvoir? Jamais on ne peut faire que ce qu'on peut.

V. 170. Mais choisis pour demain la mort ou l'hyménée.

Phocas enfin la menace; mais quelle raison a-t-il de persister à lui faire épouser son fils, qui ne veut pas d'elle, et dont elle ne veut pas? Il n'en a d'autre raison que celle qui lui a été suggérée par son confident Crispe à la première scène. Crispe lui remontre que ce mariage attirerait à la maison de Phocas l'affection du peuple, qu'on suppose attaché à la maison de Maurice; mais la haine implacable et juste de Pulchérie détruit cette raison. N'aurait-il pas fallu que les grands et le peuple eussent demandé le mariage de Pulchérie et de Martian?

V. der. Dis, si tu veux encor, que ton cœur la souhaite.

Il me semble que cette scène serait bien plus vraisemblable, bien plus tragique, si l'auteur y avait mis plus de décence et plus de gradation. Un mot échappé à une princesse qui est dans la situation de Pulchérie, fait cent fois plus d'effet qu'une déclamation continuelle et un torrent d'injures répétées.

SCÈNE III.

J'ai cru qu'il serait utile pour le lecteur d'ajouter, dans cette scène et dans les suivantes, aux noms des personnages, les noms sous lesquels ils paraissent, et d'indiquer encore s'ils se connaissent eux-mêmes, ou s'ils ne se connaissent pas, pour lever toute équivoque, et pour mettre le lecteur plus aisément au fait; c'est une triste nécessité.

V. 1. Approche, Martian, que je te le répète.

On doit répéter le moins qu'on peut. Mais si Pulchérie, que Phocas nomme *ingrate furie*, conspire la perte du père et du fils, il est bien

étrange que le père s'opiniâtre à vouloir que son fils épouse cette furie.

V. 10. Étant ce que je suis, je me dois quelque effort
Pour vous dire, seigneur....

Le sens de la phrase est, *je dois vous dire*, *quoi qu'il m'en coûte;* mais il ne doit pas faire *effort* pour *dire.* Ce n'est pas sur cet effort qu'il se fait, que son devoir tombe. D'ailleurs, il ne fait point d'effort, puisqu'il n'aime point Pulchérie, puisqu'il croit même être son frère; et puis comment se doit-on un effort?

V. 11. . . . . Que c'est vous faire tort....

est trop du style de la comédie.

V. 18. Eh bien! elle mourra; tu n'en as pas besoin.

Ce mot semble condamner toute la scène précédente. Phocas avoue qu'il n'avait nul besoin de marier Pulchérie à son fils; il semble, au contraire, qu'il devait avoir un besoin très-pressant de ce mariage pour former un nœud intéressant.

V. 23. Vous verriez par sa mort le désordre achevé.

On n'achève point un désordre, comme on achève un projet, une affaire, un ouvrage. Ce n'est pas là le mot propre.

V. 26. Et d'un parti plus bas punissant son orgueil.....

On peut être puni de son orgueil par un hymen disproportionné; mais on ne peut pas dire, *être puni d'un hymen*, comme on dit *être puni du dernier supplice*. *Parti plus bas* est déplacé. Il semble que Martian soit un parti bas, et qu'on menace Pulchérie d'un parti plus bas encore.

V. 30. Seigneur, j'ai des amis chez qui cette moitié....

L'usage a permis qu'en quelques occasions on puisse appeler sa femme *sa moitié*.

Restes du grand Pompée, écoutez sa moitié [1].

Ce mot fait là un effet admirable. C'est la moitié du grand Pompée qui parle; mais il est ridicule de dire, d'une fille à marier, *cette moitié*.

V. 31. A l'épreuve d'un sceptre il n'est point d'amitié,
Point qui ne s'éblouisse à l'éclat de sa pompe,
Point qu'après son hymen sa haine ne corrompe.

Ces trois *point* font un mauvais effet dans la poésie; et *point qu'après* est encore plus dur et plus mal construit. Et *point qui ne s'éblouisse à l'éclat de la pompe d'un sceptre*, est du galimatias. Ce n'est

1. *Pompée*, acte V, scène I.

point écrire comme l'auteur des beaux vers répandus dans *Cinna;* c'est écrire comme Chapelain.

V. 36. La vapeur de mon sang ira grossir la foudre
Que Dieu tient déjà prête à le réduire en poudre.

Cette figure n'est-elle pas un peu outrée et recherchée? Ce qui est hors de la nature ne peut guère toucher. On reproche à notre siècle de courir après l'esprit, d'affecter des pensées ingénieuses; c'était bien plutôt le goût du temps de Corneille que du nôtre. Racine et Boileau corrigèrent la France, qui depuis est retombée quelquefois dans ce défaut séduisant. La vapeur d'un peu de sang ne peut guère servir à former le tonnerre. Une fille va-t-elle chercher de pareilles figures de rhétorique?

V. 41. Résous-la de t'aimer, si tu veux qu'elle vive.

Je crois qu'on pourrait dire en vers : *Résoudre de*, aussi bien que *résoudre à*, quoique ce soit un solécisme en prose; mais il est plus essentiel de remarquer qu'il est bien étrange qu'un monarque dise à son fils : — « Résous cette princesse à t'aimer, ou je la ferai mourir. » Il n'y a aucun exemple dans le monde d'une pareille proposition. Elle paraît d'autant plus extraordinaire, que Phocas a dit qu'on n'a nul besoin de Pulchérie. En un mot, cela n'est pas dans la nature.

V. 42. Sinon, j'en jure encore, et ne t'écoute plus,
Son trépas, dès demain, punira ses refus.

Il en jure encore; il n'a pourtant point juré, et il répète pour la sixième fois qu'il tuera cette Pulchérie ou qu'il la mariera.

SCÈNE IV.

V. 1. En vain il se promet que sous cette menace
J'espère en votre cœur surprendre quelque place.

Que d'incongruités! quel galimatias! quel style!

V. 7. Vous aurez en Léonce un digne possesseur.

Le lecteur doit savoir que Léonce, dont on n'a point encore parlé, passe pour le fils de Léontine, ancienne gouvernante du prince Héraclius, fils de Maurice, et du prince Martian, fils de Phocas. On ne sait point encore que ce prétendu Léonce a été changé en nourrice, et qu'il est le véritable Martian. Il eût été à souhaiter peut-être que dès la première scène ces aventures eussent été éclaircies; mais avec un peu d'attention il sera aisé de suivre l'intrigue; il est triste qu'on ait besoin de cette attention, qui *d'un divertissement nous fait une fatigue*, comme dit Boileau.

V. 10. Je suis aimé d'Eudoxe autant comme je l'aime.

Cette Eudoxe est une fille de Léontine, que par conséquent Martian

croit sa sœur. On n'a point encore parlé d'elle, et le véritable Héraclius, cru Martian, s'occupe ici de l'arrangement d'un double mariage.

On ne s'arrêtera point à la faute grammaticale, *aimé autant comme je l'aime*, ni à ces *beaux nœuds*, ni à cet *amour parfait*, ni à ces *chaînes si belles*, à ces *captivités éternelles*. Quinault a passé pour avoir le premier employé ces expressions, dont Corneille s'était servi avant lui dans presque toutes ses pièces. Il paraît étrange que le public se soit trompé à ce point; mais c'est que ces expressions firent une grande impression dans Quinault, qui ne parle jamais que d'amour, et qui en parle avec élégance; elles en firent très-peu dans les ouvrages de Corneille, dont les beautés mâles couvrent toutes ces petitesses trop fréquentes. Tous ces vers, d'ailleurs, sont du style de la comédie, et d'un style dur, rampant, incorrect.

V. 20. Il n'est plus temps d'aimer alors qu'il faut mourir.

Ce beau vers paraît la condamnation de tout ce que vient de dire Héraclius, qui n'a parlé que de mariage; on s'attendait qu'il parlerait d'abord à Pulchérie du péril affreux où elle est, *et dicat jam nunc debentia dici*[1]. Aussi tous ces personnages ont beau parler d'amour, et de tyrans, et de mort, aucun d'eux ne touche; aucun n'inspire de terreur jusqu'ici. Mais l'intrigue commence à attacher, et c'est beaucoup. Le principal mérite de cette pièce est dans l'embarras de cette intrigue qui pique toujours la curiosité.

V. 21. Et quand à ce départ une âme se prépare....

Ce mot *départ* est faible, et *une âme* aussi. Tâchez de ne jamais faire suivre un vers fort et bien frappé par un vers languissant qui l'énerve.

V. 24. J'ai peine à reconnoître encore un père en lui.

Le lecteur doit ici se souvenir qu'Héraclius sait bien que Phocas n'est point son père, mais qu'il n'a point dit son secret à Pulchérie : cela cause peut-être un peu d'embarras, et c'est au lecteur à voir s'il aimerait mieux que Pulchérie fût instruite ou non. Mais il y a aujourd'hui beaucoup de lecteurs si rebutés des mauvais vers, qu'ils ne se soucient point du tout de savoir qui est Martian et qui est Héraclius, et qu'ils s'intéressent fort peu à Pulchérie.

V. 33. Ah! mon prince, ah! madame, il vaut mieux vous résoudre
Par un heureux hymen à dissiper ce foudre.

Comment dissipe-t-on un foudre par un hymen? Toute métaphore, encore une fois, doit être juste. *Dissiper ce foudre* n'est là que pour rimer à *résoudre*. Ce style est trop négligé.

V. 37. Que la vertu du fils, si pleine et si sincère....

Une vertu *pleine* et *sincère* n'est pas le mot propre; une vertu n'est ni pleine ni vide.

1. Horace, *Art poét.* v, 43. (Ed.)

V. 38. Vainque la juste horreur que vous avez du père.

Vainque est trop rude à l'oreille; *horreur de* est permis en vers.

V. 39. Et pour mon intérêt n'exposez pas tous deux....

Martian, cru Léonce, amoureux de Pulchérie, veut ici que Pulchérie épouse Héraclius, cru Martian, amoureux d'Eudoxe. Je remarquerai, à cette occasion, que toutes les fois qu'on cède ce qu'on aime, ce sacrifice ne peut faire aucun effet, à moins qu'il ne coûte beaucoup; ce sont ces combats du cœur qui forment les grands intérêts; de simples arrangements de mariage ne sont jamais tragiques, à moins que, dans ces arrangements mêmes, il n'y ait un péril évident et quelque chose de funeste. *N'exposez pas tous deux*, n'est pas français; il faut: *Ne les exposez pas tous deux.*

V. 51. C'est Martian en lui que vous favorisez.

Cela veut dire pour le spectateur, qu'Héraclius, cru Martian, voit dans Léonce un autre lui-même; et cela veut dire aussi, dans l'esprit de l'auteur, que Léonce est le vrai Martian; c'est ce qui se débrouillera par la suite, et ce qui est ici un peu embrouillé; mais un spectateur bien attentif peut aimer à deviner cette énigme.

V. 52. Opposons la constance aux périls opposés.

Cet *opposés* est de trop; c'est une figure de mots inutile; de plus, ce n'est pas le mot propre; les périls *menacent*, les obstacles *s'opposent.*

V. 54. Et si je n'en obtiens la grâce tout entière....
Je deviens le plus grand de tous ses ennemis.

Ce premier vers est obscur : il va trouver Phocas, et *s'il n'en obtient la grâce;* il semble que ce soit la grâce de Phocas. Il eût fallu dire aussi ce que c'est que cette grâce tout entière, puisqu'on n'a pas encore parlé de grâce.

V. 59. Et puisse, si le ciel m'y voit rien épargner,
Un faux Héraclius en ma place régner!

Il n'a point été question dans cette scène d'*un faux Héraclius.* Cette imprécation forcée, à laquelle on ne s'attend point, n'est là que pour rappeler le titre de la pièce, et pour faire souvenir qu'Héraclius est le sujet de la tragédie.

SCÈNE V.

V. 12. Qu'il ne venge sur vous ce qu'il craindra de moi.

On ne venge point ce qu'on craint, on le prévient, on l'écarte, on le détourne, on s'y oppose; point de bons vers sans le mot propre; il faut l'exactitude de la prose avec la beauté des images, l'harmonie des syllabes, la hardiesse des tours, et l'énergie de l'expression; c'est ce qu'on trouve dans plusieurs morceaux de Corneille.

V. 14. Il ne faut craindre rien, quand on a tout à craindre.

Cette sentence paraît quelque chose de contradictoire ; elle est cependant, au fond, d'une très-grande vérité ; elle signifie qu'il faut tout hasarder quand tous les partis sont également dangereux. Il eût fallu, je crois, éviter le jeu de mots et l'antithèse, qui reviennent trop souvent.

V. 15. Allons examiner, pour ce coup généreux,
Les moyens les plus prompts et les moins dangereux.

Pulchérie va donc conspirer de son côté. On a donc lieu d'être surpris qu'elle ne soit pas dans le secret, puisque la fille de Maurice doit avoir du pouvoir sur le peuple, et mettre un grand poids dans la balance ; mais il faut se livrer à l'intrigue et aux ressorts que l'auteur a choisis.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 1. Voilà ce que j'ai craint de son âme enflammée.

Le spectateur ne peut savoir d'abord que c'est Léontine qui parle, et que c'est cette même Léontine, autrefois gouvernante d'Héraclius et de Martian ; il serait peut-être mieux qu'on en fût informé d'abord. Il faut que tous ceux qui assistent à une pièce de théâtre connaissent tout d'un coup les personnages qui se présentent, excepté ceux dont l'intérêt est de cacher leur nom.

V. 2. S'il m'eût caché son sort, il m'auroit mal aimée.

Qui ? de qui parle-t-elle ? C'est une énigme. *Mal aimée*, expression trop triviale.

V. 4. Vous êtes fille, Eudoxe, et vous avez parlé.

On voit assez que cela est trop comique. Corneille a-t-il voulu faire parler cette gouvernante comme une bourgeoise qui a conservé le ton bourgeois à la cour ? Cela est absolument indigne de la tragédie.

V. 5. Vous n'avez pu savoir cette grande nouvelle
Sans la dire à l'oreille à quelque âme infidèle.

Voilà la même faute ; et *dire à l'oreille à une âme !* on ne peut s'exprimer plus mal.

V. 11. C'est par là qu'un tyran, plus instruit que troublé
De l'ennemi secret qui l'auroit accablé....

Cela n'est pas français. *Instruit d'un ennemi*, *troublé d'un ennemi* ; ce sont deux barbarismes et deux solécismes à la fois dans un seul vers.

V. 13. Ajoutera bientôt sa mort à tant de crimes.

Par la construction, c'est la mort de Phocas; par le sens, c'est celle de Maurice. Il faut que la syntaxe et le sens soient toujours d'accord.

V. 17. Voyez combien de maux pour n'avoir su vous taire.

Ce vers est encore bourgeois; mais les précédents sont nobles, exacts, bien tournés, forts, précis, et dignes de Corneille.

V. 18. Madame, mon respect souffre tout d'une mère.
Qui, pour peu qu'elle veuille écouter la raison,
Ne m'accusera plus de cette trahison.

Cela ne donne pas d'abord une haute opinion de Léontine. Cette femme, qui conduit toute l'intrigue, commence par se tromper, par accuser sa fille mal à propos; cette accusation même est absolument inutile pour l'intelligence et pour l'intérêt de la pièce. Léontine commence son rôle par une méprise et par des expressions indignes même de la comédie.

V. 21. Car c'en est une enfin bien digne de supplice....

Le mot de *supplice* paraît trop fort; et *digne de supplice* n'est pas français; c'est un barbarisme.

V. 22. Qu'avoir d'un tel secret donné le moindre indice.

Il faut absolument *que d'avoir; c'est une trahison que d'avoir donné un indice. Trahison qu'avoir donné*, est un solécisme.

V. 27. On ne dit point comment vous trompâtes Phocas,
Livrant un de vos fils pour ce prince au trépas,
Ni comme auprès du sien étant la gouvernante,
Par une tromperie encor plus importante....

Ces mots, *étant la gouvernante auprès du sien*, et *tromperie*, sont comiques et bas, et ne donnent pas de Léontine une assez haute idée. Voyez comme dans *Athalie* le rôle de Josabeth est ennobli, comme il est touchant, quoiqu'il ne soit pas, à beaucoup près, aussi nécessaire que celui de Léontine.

V. 31. Vous en fîtes l'échange, et prenant Martian,
Vous laissâtes pour fils ce prince à son tyran;
En sorte que le sien passe ici pour mon frère....

Tout ce discours est un détail d'anecdotes. *Comme étant la gouvernante auprès du sien*, n'est pas français; *en sorte que*, est trop style d'affaires; mais Eudoxe, en voulant éclaircir cette histoire, semble l'embrouiller; *et, prenant Martian, vous laissâtes pour fils ce prince à Phocas son tyran*, ne peut avoir de sens que celui-ci : *Vous laissâtes Martian pour fils à Phocas. Laisser quelqu'un pour fils*, n'est pas d'un style élégant; mais il ne s'agit pas ici d'élégance, il s'agit de clarté. Eudoxe fait croire au spectateur que Martian a passé et passe pour fils

de Phocas; l'équivoque vient de ce mot *prince : vous laissâtes ce prince à Phocas*. Elle entend, par ce prince, Héraclius; mais elle ne dit pas ce qu'elle veut dire. Elle devrait expliquer que Léontine a fait passer Martian pour son propre fils Léonce, et a donné Héraclius, fils de Maurice, pour Martian, fils de Phocas.

V. 34. Cependant que de l'autre il croit être le père.

Cet *il croit être* se rapporte, par la phrase, à Martian; et cependant c'est Phocas dont on parle. Dans un sujet si obscur, il est absolument nécessaire que les phrases soient toujours claires, et Eudoxe ne s'explique pas assez nettement.

V. 37. On diroit tout cela si, par quelque imprudence,
Il m'étoit échappé d'en faire confidence;
Mais, pour toute nouvelle, on dit qu'il est vivant.

Toutes ces manières de parler sont d'une familiarité qui n'est nullement convenable à la tragédie.

V. 40. Aucun n'ose pousser l'histoire plus avant.
Comme ce sont pour tous des routes inconnues....

Expression de comédie. Un tel style est trop rebutant.

V. 42. Il semble à quelques-uns qu'il doit tomber des nues;
Et j'en sais tel qui croit, dans sa simplicité,
Que pour punir Phocas Dieu l'a ressuscité.

Ces trois derniers vers sont trop comiques; ce qui précède est une explication de l'avant-scène. Cette explication devait appartenir naturellement au premier acte; on n'aime point à être si longtemps en suspens; cette incertitude du spectateur nuit même toujours à l'intérêt. On ne peut être ému des choses qu'on n'a pas bien conçues; et si l'esprit se plaît à deviner l'intrigue, le cœur n'est pas touché. *Que pour punir Phocas, Dieu l'a ressuscité :* voilà où il fallait une métaphore, un tour noble qui sauvât ce ridicule.

SCÈNE II.

V. 1. . . . . Madame, il n'est plus temps de taire,
D'un si profond secret le dangereux mystère, etc.

Héraclius ne dit ici rien de nouveau à Léontine. Il ne s'est rien passé de nouveau depuis la première scène du premier acte; mais l'embarras commence à croître dès qu'Héraclius veut se déclarer. Il ne dit rien, à la vérité, de tragique; il explique seulement l'embarras où est Phocas.

V. 6. . . . . Il prend tout pour grossière imposture,
Et me connoît si peu que, pour la renverser,
A l'hymen qu'il souhaite il prétend me forcer.

On ne *renverse* point une imposture; on la *confond*.

V. 10. Je suis fils de Maurice, il m'en veut faire gendre,
Et s'acquérir les droits d'un prince si chéri,
En me donnant moi-même à ma sœur pour mari.

Ce *moi-même* est de trop; sans doute si on le marie, on le marie lui-même. Il fallait des expressions qui donnassent horreur de l'inceste.

V. 26. Je rends grâces, seigneur, à la bonté céleste
De ce qu'en ce grand bruit le sort nous est si doux....

Un sort qui est doux en un grand bruit; ces façons de parler obscures, impropres, gauches, triviales, incorrectes, indignent un lecteur qui a de l'oreille et du goût. Le parterre ne s'en aperçoit pas; il se livre uniquement à la curiosité de savoir comment tout se démêlera.

V. 34. J'aurai trop de moyens d'arrêter sa furie, etc.

Ce discours de Léontine inspire une grande curiosité; je ne sais s'il ne dégrade pas un peu Héraclius, et même Pulchérie. Bien des gens n'aiment pas à voir les fils d'un empereur dépendre entièrement d'une gouvernante, qui les traite comme des enfants, et qui ne leur permet pas de se mêler de leurs propres affaires; c'est au lecteur à juger de la valeur de cette critique. Le mal est encore que cette Léontine, qui dit avoir tant de moyens, n'a effectivement aucun moyen dans le cours de la pièce, hors un billet dont l'empereur peut très-bien se saisir.

V. 41. Il semble que de Dieu la main appesantie,
Se faisant du tyran l'effroyable partie,
Veuille avancer par là son juste châtiment.

Les termes les plus bas deviennent quelquefois les plus nobles, soit par la place où ils sont mis, soit par le secours d'une éphithète heureuse. La *partie* est un terme de chicane: *La main de Dieu appesantie qui devient l'effroyable partie du tyran*, est une idée terrible. On pourrait incidenter sur une main qui se fait partie; mais c'est ici que la critique des mots doit, à mon avis, se taire devant la noblesse des choses.

Tout ce que dit ici Héraclius est plein de force et de raison, mais la diction dépare trop les pensées. *Évitons le hasard qu'un imposteur l'abuse*, est un barbarisme. *Un trône arraché sous un titre; un empereur qui se prévaudra d'un nom pris:* tout cela est impropre, confus, mal exprimé.

Plusieurs personnes de goût sont choquées de voir une femme qui veut toujours prendre tout sur elle, et qui ne veut pas seulement qu'Héraclius sache autre chose que son nom. Ce caractère n'est pas ordinaire; il excite une grande curiosité; mais, encore une fois, il rend le prince petit. On est secrètement blessé que le héros de la pièce soit inutile, et qu'une gouvernante, qui n'est ici qu'une intrigante, veuille tout faire par vanité.

V. 45. Il dispose les cœurs à prendre un nouveau maître,
Et presse Héraclius de se faire connoître.
C'est à nous de répondre à ce qu'il en prétend.

Cet *en prétend*, tombe sur Héraclius. Mais *ce que Dieu en prétend*, n'est pas supportable. Ce n'est pas ainsi qu'on parle de Dieu; ce n'est pas ainsi que Racine s'exprime dans *Athalie*.

V. 71. Seigneur, si votre amour peut écouter mes pleurs....

On écoute des soupirs, on n'écoute point des pleurs, on les voit

V. 72. Ne vous exposez point au dernier des malheurs.
La mort de ce tyran, quoique trop légitime,
Aura dedans vos mains l'image d'un grand crime.

Dernier des malheurs, est faible. *Trop légitime;* ce *trop* est de trop. *Dedans vos mains;* il faut *dans*.

V. 84. Vous en êtes aussi, madame, et je me rends.

Vous en êtes aussi; c'est une de ces expressions de comédie qu'on est obligé de relever si souvent, mais en ajoutant toujours que c'était le défaut du temps. Si cette expression n'est pas élevée, le fond du discours d'Héraclius ne l'est pas davantage; il ne prend aucune mesure, et ne dit rien de grand; il se borne à ne pas faire *éclat d'un secret*, sans le *congé* de sa gouvernante. Son compliment aux yeux *tout divins* d'Eudoxe, la protestation qu'il n'aspire au trône que par la *seule soif* d'en faire part à Eudoxe, sont une froide galanterie, telle que celle de César avec Cléopatre. Ce n'est pas là une passion tragique; c'est parler d'amour comme on en parlait dans la simple comédie, et d'une manière moins élégante, moins fine qu'aujourd'hui. Corneille a mis de l'amour dans toutes ses pièces; mais on a déjà remarqué que cet amour n'a jamais été intéressant que dans le *Cid*, et attachant que dans *Polyeucte:* c'est de tous les sentiments le plus froid et le plus petit, quand il n'est pas le plus violent.

Je ne sais si on peut citer l'opinion de Rousseau comme une autorité; il a fait de si mauvaises comédies, que son sentiment en fait de tragédie peut n'avoir point de poids; mais quoiqu'il n'ait rien fait de bon pour le théâtre, et qu'il soit inégal dans ses autres ouvrages, il avait un goût très-cultivé. Voici ce qu'il dit dans sa lettre au comédien Riccoboni :

« Que les effets de l'amour soient tragiques comme dans *Hermione* et dans *Phèdre;* qu'on le représente accompagné du trouble, des inquiétudes et des violentes agitations qui en font le caractère; en un mot, que les héros soient amoureux, et non pas des discoureurs d'amour, comme dans les pièces du grand Corneille et dans celles de son frère. »

V. 93. C'est le prix de son sang; c'est pour y satisfaire
Que je rends à la sœur ce que je tiens du frère.

On ne satisfait point au prix d'un sang.

V. 95. Non que pour m'acquitter par cette élection,
Mon devoir ait forcé mon inclination.

Le mot d'*élection* n'est nullement le mot propre, et Héraclius ne peut mettre en doute qu'il n'ait eu de l'inclination pour Eudoxe, puisqu'il l'aime depuis longtemps.

V. 99. Et ces yeux tout divins, par un soudain pouvoir,
Achevèrent sur moi l'effet de ce devoir.

Des yeux divins qui achèvent l'effet d'un devoir sur quelqu'un, sont une étrange façon de parler.

V. 103. Je ne me suis voulu jeter dans le hasard....

On se jette dans le péril, et non dans le hasard.

V. 104. Que par la seule soif de vous en faire part.

Tout cela est trop mal écrit.

V. 107. Mais si je me dérobe au sang qui vous est dû,
Ce sera par moi seul que vous l'aurez perdu.

Que veut dire ce vers obscur, *si je me dérobe au sang qui vous est dû?* est-ce son sang? est-ce celui de Phocas? Comment aura-t-elle perdu ce sang [1]? Quelles expressions louches, fausses, inintelligibles! Il semble que Corneille ait, après ses succès, méprisé assez le public pour ne jamais soigner son style, et pour croire que la postérité lui passerait ses fautes innombrables.

V. 109. Seul je vous ôterai ce que je vous dois rendre;
Disposez des moyens et du temps de le prendre.

Il lui parle de prendre ce qu'il lui doit rendre.

V. 111. Quand vous voudrez régner, faites-m'en possesseur.

Faites-moi possesseur de ce que je vous dois rendre, quand vous pourrez le prendre. Tout cela est bien loin de la noblesse et de l'élégance que le style tragique demande.

V. 115. Reposez-vous sur moi, seigneur, de tout son sort,
Et n'en appréhendez ni l'hymen ni la mort.

N'appréhendez ni l'hymen ni la mort de tout son sort. On ne peut écrire plus barbarement.

SCÈNE III.

V. 3. Vous saurez les desseins de tout ce que j'ai fait;

cela n'est pas français; il faut *les raisons*, ou *apprenez mes desseins et tout ce que j'ai fait*.

1. Corneille a dit le *rang*, et non le *sang*. (Ed.)



V. 7. Faisons que son amour nous venge de Phocas

Il paraît que Léontine n'a pris aucune mesure; elle a une espérance vague qu'un jour Martian, se croyant Héraclius, pourra tuer son propre père Phocas; mais elle n'est sûre de rien; elle se repaît de l'idée d'un parricide, à quoi Eudoxe s'oppose très-raisonnablement.

D'ailleurs Léontine n'a qu'un intérêt éloigné à toute cette intrigue. Il n'est guère dans la nature qu'elle ait élevé Martian pour tuer un jour son père; on ne médite pas un parricide de si loin. Aujourd'hui qu'il s'agit de faire régner Héraclius, il n'importe par quelles mains Phocas périsse. Un parricide n'est ici qu'une horreur inutile. A peine est-il question de ce parricide dans la pièce.

La fable a imaginé de telles atrocités dans la famille d'Atrée; mais ce sont les personnages de cette famille qui les commettent eux-mêmes, emportés par la fureur de leur vengeance. Quand ils commettent ces parricides, quand Atrée fait manger à Thyeste ses propres enfants, c'est dans l'excès de l'emportement qu'inspire un outrage récent. Atrée ne médite pas sa vengeance vingt ans, cela serait froid et ridicule. Ici c'est une gouvernante d'enfants qui, sans aucun intérêt personnel, a livré son propre fils à la mort, il y a vingt ans, dans l'espérance que Martian, substitué à ce fils, tuerait dans vingt ans son père Phocas; cela n'est guère dans l'ordre des possibles.

Remarquons surtout que les atrocités font effet au théâtre quand celui qui va tuer quelqu'un a des remords, quand cette situation produit de grands mouvements. C'est ici tout le contraire. Il n'y a point de lecteur qui ne fasse aisément toutes ces réflexions; mais au théâtre, le spectateur, occupé de l'intrigue, s'attache peu à démêler ces défauts, qui sont sensibles à la lecture.

V. 25. Je sais qu'un parricide est digne d'un tel père;
Mais faut-il qu'un tel fils soit en péril d'en faire?

Il semble qu'il soit en péril de faire des fils; cela se rapporte à parricide; mais *faire un parricide* ne se dit pas; on doit *commettre un parricide*, *faire un crime*.

V. 29. Dans le fils d'un tyran l'odieuse naissance
Mérite que l'erreur arrache l'innocence.

La pensée n'est pas exprimée. La naissance ne mérite ni ne démérite. Il veut dire, le fils d'un tyran ne mérite pas d'être vertueux; et encore cela n'est pas vrai. Toutes ces pensées subtiles, obscurément exprimées, choquent les premières lois de l'art d'écrire, qui sont le naturel et la clarté.

V. 31. Et que, de quelque éclat qu'il se soit revêtu,
Un crime qu'il ignore en souille la vertu.

La vertu de l'innocence! Ces derniers vers sont vicieux; on dit bien la vertu de la tempérance, de la modération, parce que ce sont des espèces de vertu; l'innocence est l'exclusion de tous les vices, et non une vertu particulière.

SCÈNE IV.

V. 1. **Exupère, madame, est là qui vous demande.**

On sent assez que cet *est là* est un terme de domestique qui doit être banni de la tragédie. Ce page ne paraît plus aujourd'hui. On ne connaissait point alors les pages.

V. 3. Qu'il entre. A quel dessein vient-il parler à moi?

Parler à moi ne se dit point; il faut *me parler*. On peut dire en reproche, *parlez à moi; oubliez-vous que vous parlez à moi*?

V. 4. Lui que je ne vois point, qu'à peine je connoi?

On prononce *je connais;* et du temps même de Corneille, cette diphthongue *oi* était toujours prononcée *ai* dans tous les imparfaits, *j'aurais*, *je ferais;* auparavant on la prononçait comme *toi*, *soi*, *loi*. *Connoi*, pour *connais*, est une liberté qu'ont toujours eue les poëtes, et qu'ils ont conservée. Il leur est permis d'ôter ou de conserver cette *s* à la fin du verbe, à la première personne du présent; ainsi on met, je *di*, pour *je dis; je fai*, pour *je fais; j'averti*, pour *j'avertis; je vai*, pour *je vais*.

..........................Je vous en *averti*,
Et sans compter sur moi, prenez votre parti[1].

V. der. **Je vous l'ai déjà dit, votre langue nous perd.**

Il est intolérable que cette Léontine reproche toujours à sa fille, en termes si bas et si comiques, une indiscrétion qu'Eudoxe n'a point commise. Ces reproches sont d'autant plus mal placés que les discours et les actions de Léontine ne produisent rien.

SCÈNE V.

V. 1. **Madame, Héraclius vient d'être découvert.**
—Eh bien!—Si.—Taisez-vous. Depuis quand? Tout à l'heure, etc.

C'est encore un dialogue de comédie; mais le coup de théâtre est frappant.

SCÈNE VI.

V. 6. **Léontine a trompé Phocas, etc.**

C'est ici que l'intrigue se noue plus que jamais; c'est une énigme à deviner. Ce Martian, cru Léonce, est-il fils de Maurice, ou de Phocas, ou de Léontine? Le spectateur cherche la vérité; il est très-occupé sans être ému. Ces incertitudes n'ont pu encore produire ces grands mouvements, cette terreur, ce pathétique, qui sont l'âme de la vraie tragédie; mais nous ne sommes encore qu'au second acte. Il semble que

1. Racine, *Bajazet*, III, II.

l'on aurait pu tirer un bien plus grand parti de l'invention de Caldéron; rien n'était peut-être plus tragique et plus singulier, que de voir deux héros, élevés dans les forêts, dans la pauvreté, dans l'ignorance d'eux-mêmes, qui déploient à la première occasion leur caractère de grandeur. Ce sujet, traité avec la vraisemblance qu'exige notre théâtre, aurait reçu de la main de Corneille les beautés les plus frappantes; mais un billet de Maurice, dans les mains de Léontine, ne peut faire ce grand effet. Cela exige des vers de discussion qui énervent le tragique, et refroidissent le cœur; aussi la pièce est, jusqu'à présent, plutôt une affaire difficile à démêler qu'une tragédie.

V. 12. ....Vous étiez en mes mains,
Quand on ouvrit Byzance au pire des humains.

On sent bien qu'il fallait une expression plus noble que *pire des humains.*

V. 19. Ce zèle sur mon sang détourna votre perte.

Ce vers est trop obscur. Comment détourne-t-on la perte d'un autre sur son sang?

V. 21. Mais j'offris votre nom, et ne vous donnai pas.

Cette subtilité affaiblit le pathétique de l'image.

LÉONTINE, *faisant un soupir.*

V. 27. Ah! pardonnez de grâce, il m'échappe sans crime.

Cela ne serait pas souffert à présent. Il était aisé de mettre, *pardonnez ce soupir, il m'échappe sans crime.* Le mal est que ce soupir d'une mère est accompagné d'une dissimulation qui affaiblit tout sentiment tendre. Léontine ne se montre jusqu'ici qu'une intrigante qui a voulu jouer un rôle à quelque prix que ce fût.

V. 28. J'ai pris pour vous sa vie, et lui rends un soupir,

n'est pas français; il faut, *j'ai donné sa vie pour vous*, et non pas, *j'ai pris.*

V. 34. Il nous fit de sa main cette haute fortune.

De sa main, est de trop.

V. 36. Voilà ce que mes soins vous laissoient ignorer;
Et j'attendois, seigneur, à vous le déclarer,
Que, par vos grands exploits, votre rare vaillance
Pût faire à l'univers croire votre naissance,
Et qu'une occasion pareille à ce grand bruit
Nous pût de son aveu promettre quelque fruit.

Rien n'est plus obscur que ces vers. Qu'est-ce qu'une occasion pareille à un bruit qui veut promettre quelque fruit d'un aveu? l'aveu de qui? l'aveu de quoi? Ne cessons de dire, pour l'instruction des jeunes gens, que la première loi est d'être clair.

V. 42. Car comme j'ignorois que....

Il n'est pas permis d'écrire avec cette négligence en prose; à plus forte raison en vers.

Ibid. ....notre grand monarque
En eût pu rien savoir, ou laisser quelque marque....

Quel style! Il veut dire, j'ignorais que Maurice avait pu laisser quelque marque à laquelle on pût reconnaître son fils.

V. 46. Comme sa cruauté, pour mieux gêner Maurice,
Le forçoit de ses fils à voir le sacrifice,
Ce prince vit l'échange, et l'alloit empêcher;
Mais l'acier des bourreaux fut plus prompt à trancher.

Forcer un père à voir égorger ses enfants, est-ce là simplement le gêner? n'est-ce pas lui faire souffrir un supplice affreux? Que le mot propre est rare! mais qu'il est nécessaire!

Martian, qui s'est toujours cru fils de cette femme, et qui se voit en un instant fils de l'empereur Maurice, demeure muet dans une telle conjoncture; ce qui n'est ni vraisemblable, ni théâtral. Jusqu'ici ni Héraclius, ni Martian, n'ont été que deux instruments dont on ne sait pas encore comme on se servira. Martian laisse parler Exupère. Mais comment cet Exupère ne lui a-t-il pas parlé plus tôt? est-il possible qu'ayant eu ce billet *naguère de son cher parent*, il ne l'ait pas porté sur-le-champ à Martian ou à Léonce? Il a conspiré, dit-il, sans en avertir celui pour lequel il conspire! il a agi précisément comme Léontine; il a voulu tout faire par lui-même. Léontine et Exupère, sans se donner le mot, ont traité les deux princes comme des écoliers: mais cet Exupère est l'ami de Léonce, c'est-à-dire de Martian, cru Léonce; comment Léontine a-t-elle pu dire qu'elle ne le connaît pas? Il y a bien plus, cet Exupère possède ce billet important, par lequel une partie du secret de Léontine est révélée; et il s'est mis à la tête d'une conspiration, sans en parler à cette Léontine, qui s'est chargée de tout, qui se vante toujours d'être maîtresse de tout. Aucune de ces circonstances n'est croyable; tout paraît amené de la manière la plus forcée. Comment Maurice allait-il empêcher l'échange? Ajoutez que *fut plus prompt à trancher*, n'est pas français; il faut un régime *à trancher;* ce n'est pas un verbe neutre.

V. 50. La mort de votre fils arrêta cette envie,
Et prévint d'un moment le refus de sa vie.

Que veut dire *le refus de sa vie?* à quoi se rapporte *sa vie*? qu'est-ce que la mort qui arrête une *envie?* Cela n'est ni élégant, ni français, ni clair.

V. 52. Maurice, à quelque espoir se laissant lors flatter....

Se laissant lors flatter à un espoir, n'est pas français; mais si cette faute se trouvait dans une belle tirade, elle serait à peine une faute. C'est la quantité de ces expressions vicieuses qui révolte.

V. 53. S'en ouvrit à Félix qui vint le visiter.

Quel était ce Félix? comment put-il visiter Maurice, que Phocas tenait au milieu des bourreaux, et qui fut tué sur le corps de ses enfants? *Venir visiter*, expression de comédie.

V. 60. Armé d'un tel secret, seigneur, j'ai voulu voir
Combien parmi le peuple il auroit de pouvoir.

Quoi! cet Exupère a agi de son chef, sans consulter personne? son premier devoir n'était-il pas d'avertir celui qu'il croit Héraclius, et de parler à Léontine? Va-t-on ainsi soulever le peuple, sans que celui en faveur duquel on le soulève en ait la moindre connaissance? y a-t-il un seul exemple dans l'histoire, d'une conduite pareille? tout cela n'est-il pas forcé? On permet un peu d'invraisemblance quand il en résulte de beaux coups de théâtre et des morceaux pathétiques; mais la conduite d'Exupère ne produit que de l'embarras. Ce n'est pas assez qu'une pièce soit intriguée, elle doit l'être tragiquement. Ici Léontine ne fait qu'embrouiller une énigme qu'elle donne à deviner.

V. 68. Sans qu'autres que les deux qui vous parloient là-bas,
De tout ce qu'elle a fait sachent plus que Phocas.

On ne sait point qui sont ces deux qui parlaient là-bas, et qui n'en savaient pas plus que Phocas. *Sans qu'autres que les deux*, mots durs à l'oreille, cacophonie inadmissible dans le style le plus commun.

V. 76. Surpris des nouveautés d'un tel événement....

Des nouveautés. Ce n'est pas le mot propre; il fallait *de la nouveauté*; et cette expression eût encore été trop faible.

V. 77. Je demeure à vos yeux muet d'étonnement.

Il faut éviter cette petite méprise, et ne pas dire qu'on est muet quand on parle; il pouvait dire : *J'ai resté jusqu'ici muet d'étonnement*.

V. 78. Je sais ce que je dois, madame, au grand service
Dont vous avez sauvé l'héritier de Maurice.

Cela n'est pas français; c'est un barbarisme.

V. 84. J'aimois, vous le savez, et mon cœur enflammé
Trouve enfin une sœur dedans l'objet aimé.

On a déjà vu qu'il n'aimait guère. Tous les mouvements du cœur sont étouffés jusqu'ici, dans cette pièce, sous le fardeau d'une intrigue difficile à débrouiller. Il n'était guère possible qu'au seul Corneille de soutenir l'attention du spectateur, et d'exciter un grand intérêt dans la discussion embrouillée d'un sujet si compliqué et si obscur; mais malheureusement ce Martian s'explique d'une manière si froide, si sèche, et en si mauvais vers, qu'il ne peut faire aucune impression.

V. 91. Il faut donner un chef à votre illustre bande.

Une bande ne se dit que des voleurs.

V. 96. Il n'eut rien du tyran qu'un peu de mauvais sang.

L'erreur où l'on a été longtemps, qu'on se fait tirer son mauvais sang par une saignée, a produit cette fausse allégorie. Elle se trouve employée dans la tragédie d'*Andronic : Quand j'ai du mauvais sang, je me le fais tirer;* et on prétend qu'en effet Philippe II avait fait cette réponse à ceux qui demandaient la grâce de don Carlos. Dans presque toutes les anciennes tragédies, il est toujours question de se défaire *d'un peu de mauvais sang;* mais le grand défaut de cette scène est qu'elle ne produit aucun des mouvements tragiques qu'elle semblait promettre.

SCÈNE VII.

V. 1. Madame, pour laisser toute sa dignité
A ce dernier effort de générosité,
Je crois que les raisons que vous m'avez données
M'en ont seules caché le secret tant d'années, etc.

Ce discours de Martian est encore trop obscur par l'expression. *La dignité d'un effort*, et les raisons qui ont caché tant d'années *le secret d'un effort*, sont bien loin de faire une phrase nette. L'esprit est tendu continuellement, non-seulement pour comprendre l'intrigue, mais souvent pour comprendre le sens des vers.

V. 11. Mais je tiendrois à crime une telle pensée.

Tenir à crime n'est pas français.

V. 15. Quel dessein faisiez-vous sur cet aveugle inceste!

Cela n'est pas français; il veut dire, qu'attendiez-vous du péril où vous me mettiez de commettre un inceste? quel projet formiez-vous sur cet inceste? Mais on ne peut dire, *faire un dessein;* on dit bien, *concevoir*, *former un dessein; mon dessein est d'aller; j'ai le dessein d'aller*, *etc.;* mais non pas, *je fais un dessein sur vous*. Racine a dit[1]:

Les grands desseins de Dieu sur son peuple et sur vous,

mais non pas :

Les desseins que Dieu fit sur son peuple et sur vous.

De plus, on a des desseins *sur* quelqu'un; mais on n'a point de dessein *sur* quelque chose : on ne fait point des desseins; on fait des projets. Ces règles paraissent étranges au premier coup d'œil, et ne le sont point. Il y a de la différence entre *dessein* et *projet;* un projet est médité et arrêté : ainsi on fait un projet. *Dessein* donne une idée plus vague : voilà pourquoi on dit qu'un général fait un projet de campagne, et non pas un dessein de campagne.

Ce même embarras, cette même énigme continue toujours. Martian

1. *Athalie*, IV, II (ÉD.)

fait des objections à Léontine; il ne parle de son inceste que pour demander à cette femme *quel dessein elle faisait sur cet inceste.*

V. 17. ....Je le craignois peu, trop sûre que Phocas,
Ayant d'autres desseins, ne le souffriroit pas.

Pouvait-elle être sûre que Phocas s'opposerait à cet amour? Elle ne donne ici qu'une défaite, et tout cela n'a rien de tragique, rien de naturel.

V. 19. Je voulois donc, seigneur, qu'une flamme si belle
Portât votre courage aux vertus dignes d'elle, etc.

La réponse de Léontine ne peut qu'inspirer beaucoup de défiance à Martian qui se croit Héraclius. « Je voulais vous rendre amoureux de votre sœur, afin de vous inspirer l'ardeur de venger votre père. » Ce discours subtil doit indigner Martian; il doit répondre : « N'aviez-vous pas d'autres moyens? n'êtes-vous pas une très-méchante et très-imprudente femme, d'avoir pris le parti de m'exposer à être incestueux? ne valait-il pas mieux m'apprendre ma naissance? Sur quoi pensez-vous que le motif de venger mon père ne m'eût pas suffi? Fallait-il que je fusse amoureux de ma sœur pour faire mon devoir? Comment voulez-vous que je croie la mauvaise raison que vous m'alléguez? »

V. 25. Et j'ose dire encor qu'un bras si renommé
Peut-être auroit moins fait si le cœur n'eût aimé.

Un bras renommé!

V. 27. Achevez donc, seigneur, et puisque Pulchérie
Doit craindre l'attentat d'une aveugle furie....

Elle veut parler du mariage proposé par Phocas; mais ce n'est pas là une aveugle furie.

V. 29. Peut-être il vaudroit mieux moi-même la porter
A ce que le tyran témoigne en souhaiter.

Cela est trop prosaïque. Ce sont là des discussions, et non pas des mouvements tragiques.

V. 40. Et quand même l'issue en pourroit être bonne,
Peut-être il m'est honteux de reprendre l'État
Par l'infâme succès d'un lâche assassinat.

On reprend la couronne, l'empire, mais non pas l'État; et l'*issue bonne* est trop prosaïque.

V. 43. Peut-être il vaudroit mieux, en tête d'une armée,
Faire parler pour moi toute ma renommée.

Voyez comme ce mot *toute* gâte le vers, parce qu'il est superflu.

V. 45. Et trouver à l'empire un chemin glorieux,
Pour venger mes parents d'un bras victorieux.

Il semble, par la phrase, que c'est d'un bras ennemi victorieux, du bras de Phocas, qu'il vengera ses parents; et l'auteur entend que le bras victorieux de Martian, cru Héraclius, les vengera.

V. 47. C'est dont je vais résoudre avec cette princesse,
Pour qui non plus l'amour, mais le sang m'intéresse.

Cela n'est pas français; et d'ailleurs les grands mouvements nécessaires au théâtre manquent à cette scène.

V. der. Adieu.

Martian n'a joué dans cette scène qu'un rôle froid et avilissant. Léontine se moque de lui. Il n'agit point, il ne fait rien, il n'aime point, il n'a aucun dessein, aucun mouvement tragique; il n'est là que pour être trompé.

SCÈNE VIII.

V. 5. Il semble qu'un démon, funeste à sa conduite,
Des beaux commencements empoisonne la suite.

Léontine n'est pas plus claire dans la construction de ses phrases que dans ses intrigues. *Funeste à sa conduite*, c'est *la conduite du dessein*, et cela n'est pas français.

V. 7. Ce billet, dont je vois Martian abusé,
Fait plus en ma faveur que je n'aurois osé :
Il arme puissamment le fils contre le père;
Mais, comme il a levé le bras en qui j'espère....

Suivant l'ordre du discours, c'est le billet qui a levé ce bras en qui elle espère. On ne peut trop prendre garde à écrire clairement. Tout ce qui met dans l'esprit la moindre confusion doit être proscrit.

V. 17. Madame, pour le moins vous avez connoissance
De l'auteur de ce bruit, et de mon innocence.

Eudoxe ne songe qu'à faire voir à sa mère qu'elle n'a point parlé. Elle a été inutile dans toutes ces scènes.

Elle fait aussi des raisonnements au lieu d'être effrayée, comme elle doit l'être, du sort qui menace le véritable Héraclius qu'elle aime.

V. 27. Vous êtes curieuse, et voulez trop savoir.

Ce vers est intolérable. Léontine parle toujours à sa fille comme une nourrice de comédie; tout cela fait que dans ces premiers actes il n'y a ni pitié ni terreur.

V. 28. N'ai-je pas déjà dit que j'y saurai pourvoir?

Le malheur est qu'en effet elle ne pourvoit à rien. On s'attend qu'elle fera la révolution, et la révolution se fera sans elle. Le lecteur impartial, et surtout les étrangers, demandent comment la pièce a pu réussir avec des défauts si visibles et si révoltants. Ce n'est pas seulement le

nom de l'auteur qui a fait ce succès : car, malgré son nom, plusieurs de ses pièces sont tombées ; c'est que l'intrigue est attachante, c'est que l'intérêt de curiosité est grand, c'est qu'il y a dans cette tragédie de très-beaux morceaux qui enlèvent le suffrage des spectateurs. L'instruction de la jeunesse exige que les beautés et les défauts soient remarqués.

ACTE III.

SCÈNE I.

La première scène de ce troisième acte a la même obscurité que tout ce qui précède; et par conséquent le jeu des passions, les mouvements du cœur, ne peuvent encore se déployer; rien de terrible, rien de tragique, rien de tendre; tout se passe en éclaircissements, en réflexions, en subtilités, en énigmes; mais l'intérêt de curiosité soutient la pièce.

V. 15. Je n'avois que quinze ans alors qu'empoisonnée, etc.

Voilà encore une nouvelle préparation, une nouvelle avant-scène. On n'apprend qu'au troisième acte que la mère de Pulchérie a été empoisonnée; on apprend encore qu'elle a dit que Léontine gardait un *trésor* pour la princesse. Tous ces échafauds doivent être posés au premier acte, autant qu'on le peut, afin que l'esprit n'ait plus à s'occuper que de l'action.

V. 27. J'opposois de la sorte à ma fière naissance
Les favorables lois de mon obéissance.

Tous ces raisonnements subtils sur l'amour et sur la force du sang, auxquels Martian répond aussi par des réflexions, sont d'ordinaire l'opposé du tragique. Les subtilités ingénieuses amusent l'esprit dans un livre, et encore très-rarement; mais tout ce qui n'est point sentiment, passion, pitié, terreur, est froideur au théâtre. Qu'est-ce que c'est qu'une *fière naissance* et les *lois d'une obéissance?*

V. 44. C'est un penchant si doux qu'on y tombe sans peine.

On ne tombe point dans un penchant. Toujours des expressions impropres.

V. 56. Je sais quelle amertume aigrit de tels divorces.

On aigrit des douleurs, des ressentiments, des soupçons même. Racine a dit avec son élégance ordinaire :

La douleur est injuste, et toutes les raisons
Qui ne la flattent point aigrissent ses soupçons.
Britannicus, acte I, scène II.

Mais on n'a jamais aigri une séparation, et une sœur qui ne peut épouser son frère ne fait point un divorce.

V. 57. Et la haine, à mon gré, les fait plus doucement
Que quand il faut aimer mais aimer autrement.

Les maximes, les sentences au moins doivent être claires; celle-ci n'est ni claire, ni convenable, ni vraie. Il est faux qu'il soit plus agréable d'être obligé de passer de l'amour à la haine, que de l'amour à l'amitié. Corneille est tombé si souvent dans ce défaut, qu'il est utile d'en examiner la source.

Cette habitude de faire raisonner ses personnages avec subtilité, n'est pas le fruit du génie. Le génie peint à grands traits, invente toujours les situations frappantes, porte la terreur dans l'âme, excite les grandes passions, et dédaigne tous les petits moyens : tel est Corneille dans le cinquième acte de *Rodogune*, dans des scènes des *Horaces*, de *Cinna*, de *Pompée*. Le génie n'est point subtil et raisonneur; c'est ce qu'on appelle *esprit*, qui court après les pensées, les sentences, les antithèses, les réflexions, les contestations ingénieuses. Toutes les pièces de Corneille, et surtout les dernières, sont infectées de ce grand défaut qui refroidit tout. L'esprit dans Corneille, comme dans le grand nombre de nos écrivains modernes, est ce qui perd la littérature. Ce sont les traits du génie de ce grand homme, qui seuls ont fait sa gloire et montré l'art. Je ne sais pourquoi on s'est plu à répéter que Corneille avait plus de génie, et Racine plus d'esprit; il fallait dire que Racine avait beaucoup plus de goût, et autant de génie. Un homme, avec du talent et un goût sûr, ne fera jamais de lourdes chutes en aucun genre.

V. 59. J'ai senti comme vous une douleur bien vive,
En brisant les beaux fers qui me tenoient captive.

De *beaux fers!* et on reproche à Racine d'avoir parlé d'amour! Mais on ne trouve chez lui ni beaux fers, ni beaux feux; ce n'est que dans sa faible tragédie d'*Alexandre*, où il voulait imiter Corneille, où il fait dire à Éphestion :

Fidèle confident du beau feu de mon maître [1].

V. 72. Régnez sur votre cœur avant que sur Byzance;
Et domptant comme moi ce dangereux mutin,
Commencez à répondre à ce noble destin.

Ce *dangereux mutin*, est une expression qui ne convient que dans une épigramme.

V. 77. Et ce grand nom sans peine a pu vous enseigner
Comment dessus vous-même il vous falloit régner.

Un grand nom qui enseigne comment il faut régner dessus soi-même! Martian caché *sous une aventure*, et qui a pris *la teinture* d'une âme commune! que d'incorrection! que de négligence! quel mauvais style!

V. 81. Il n'est pas merveilleux si ce que je me crus
Mêle un peu de Léonce au cœur d'Héraclius....
C'est Léonce qui parle, et non pas votre frère.

1. *Alexandre* II, I. (Éd.)

Ce trait prouve encore la vérité de ce qu'on a dit, qu'on courait alors après les tours ingénieux et recherchés.

V. 85. Mais si l'un parle mal, l'autre va bien agir.

Cela confirme encore la preuve que le mauvais goût était dominant, et que Corneille, malgré la solidité de son esprit, était trop asservi à ce malheureux usage; il y a même du comique dans ces oppositions de Léonce avec Martian; et ce jeu de Léonce qui parle, avec Martian, qui agit, ressemble à l'Amphitryon, qui rejette sur l'époux d'Alcmène les torts reprochés à l'amant. Ces artifices réussissent beaucoup plus dans le comique, et sont puérils dans la tragédie.

V. 87. Je vais des conjurés embrasser l'entreprise,
Puisqu'une âme si haute à frapper m'autorise,
Et tient que pour répandre un si coupable sang,
L'assassinat est noble et digne de mon rang.

Pulchérie n'a point dit cela. On peut hasarder que l'assassinat est peut-être pardonnable contre un assassin; mais que l'assassinat soit digne du rang suprême, c'est une de ces idées monstrueuses qui révolteraient, si leur extrême ridicule ne les rendait sans conséquence.

V. 93. Puisqu'un amant si cher ne peut plus être à vous,
Ni vous, mettre l'empire en la main d'un époux.

Ce *vous* se rapporte à *peut*, et est un solécisme; mais, encore une fois, cette froide dissertation sur l'inceste est pire que des solécismes.

V. 95. Épousez Martian comme un autre moi-même.

Remarquez toujours que cette combinaison ingénieuse d'incestes, cette ignorance où chacun est de son état, peuvent exciter l'attention, mais jamais aucun trouble, aucune terreur.

V. 97. Ne pouvant être à vous, je pourrois justement
Vouloir n'être à personne, et fuir tout autre amant;
Mais on pourroit nommer cette fermeté d'âme
Un reste mal éteint d'incestueuse flamme.

Toute cette scène est une discussion qui n'a rien de la vraie tragédie. Pulchérie craint qu'on ne nomme *sa fermeté d'âme*, *reste d'inceste!*

V. 125. Outre que le succès est encore à douter.

Outre que, ne doit jamais entrer dans un vers héroïque; et *le succès est à douter* est un solécisme. On ne doute pas une chose; elle n'est pas doutée. Le verbe *douter* exige toujours le génitif, c'est-à-dire la préposition *de*.

V. 129. Ah! combien ces moments de quoi vous me flattez,
Alors pour mon supplice auroient d'éternités!

On n'a jamais dû, dans aucune langue, mettre le mot d'*éternité* au

pluriel, excepté dans le dogmatique, quand on distingue mal à propos l'éternité passée et l'éternité à venir; comme lorsque Platon [1] dit que notre vie est un point entre deux éternités; pensée que Pascal a répétée, pensée sublime, quoique dans la rigueur métaphysique elle soit fausse.

Remarquez encore qu'on ne peut dire, *ces moments de quoi vous me flattez;* cela n'est pas français; il faut, *ces moments dont vous me flattez.* Remarquez qu'une haine ne voit point l'erreur de sa tendresse; car comment une haine aurait-elle une tendresse? Pulchérie dit encore que sa haine a les yeux mieux ouverts que celle de Martian. Quel langage! et qu'est-ce encore qu'une *mort propice à former de beaux nœuds*, et qui purifie un objet? Il n'est pas permis d'écrire ainsi.

SCÈNE II.

V. 1. Quel est votre entretien avec cette princesse?
Des noces que je veux?

Ce mot *noces* est de la comédie, à moins qu'il ne soit relevé par quelque épithète terrible; le reste est très-tragique, et c'est ici que le grand intérêt commence. Le tyran a raison de croire que Martian son fils est Héraclius. Voilà Martian dans le plus grand danger, et l'erreur du père est théâtrale.

V. 9. Si vous aimez mon fils, faites-le-moi connoître.
— Vous le connoissez trop, puisque je vois ce traître.

On pourrait dire que Martian se hâte trop d'accuser Exupère. Il peut, ce semble, penser qu'Exupère, qui est de son côté à la tête de la conspiration, trompe toujours le tyran, autant que soupçonner qu'Exupère trahit son propre parti : dans ce doute, pourquoi accuse-t-il Exupère?

V. 33. La mort n'a rien d'affreux pour une âme bien née;
A mes côtés pour toi je l'ai cent fois traînée.

On voit la mort, on l'affronte, on la brave, on ne la traîne pas.

V. 37. Tu prends pour me toucher un mauvais artifice.

On ne prend point un artifice; c'est un barbarisme.

V. 43. Et se désavouant d'un aveugle secours,
Sitôt qu'il se connoît il en veut à mes jours.

Cela n'est pas français; on désavoue un secours qu'on a donné, on dément sa conduite, on se rétracte, etc., mais on ne se désavoue pas. *Désavouer* n'est point un verbe réciproque, et n'admet point le *de*.

V. 53. Que ferois-tu pour moi de me laisser la vie?

C'est un solécisme; il faut, *en me laissant la vie.*

1. Cela n'est point dans Platon. (ÉD.)

V. 57. Pour ton propre intérêt sois juge incorruptible.

Incorruptible, n'est pas le mot propre; c'est *inexorable*.

V. 65. Je me tiens plus heureux de périr en monarque,
Que de vivre en éclat sans en porter la marque.

Toujours *monarque* et *marque*. On ne dit pas *vivre en éclat*, encore moins *porter la marque*.

V. 74. Faites-le retirer en la chambre prochaine,
Crispe, et qu'on me l'y garde, attendant que mon choix,
Pour punir son forfait, vous donne d'autres lois.

Attendant que mon choix; ce n'est pas là le mot propre : il veut dire, en attendant que j'en dispose, en attendant que tout soit éclairci; du reste on sent assez que cette scène est grande et pathétique. Il est vrai que Pulchérie y joue un rôle désagréable; elle n'a pas un mot à placer. Il faut, autant qu'on le peut, qu'un personnage principal ne devienne pas inutile dans la scène la plus intéressante pour lui.

SCÈNE III.

V. 7. Laisse aller tes soupirs, laisse couler tes larmes;

expression qui n'est ni noble ni juste. Des soupirs ne vont point. Ce qui est moins noble encore, c'est l'insulte ironique faite inutilement à une femme par un empereur. Un tyran peut être représenté perfide, cruel, sanguinaire, mais jamais bas; il y a toujours de la lâcheté à insulter une femme, surtout quand on est son maître absolu.

V. 15. Il n'a point pris le ciel ni le sort à partie,
Point querellé le bras qui fait ces lâches coups....

On ne fait point des coups; on dit dans le style familier, faire un mauvais coup, mais jamais faire des coups; on ne querelle point un bras; et il n'y a ici nul bras qui ait fait un coup. Tout le reste du discours de Pulchérie serait d'une grande beauté, s'il était mieux écrit.

V. 17. Point daigné contre lui perdre un juste courroux.

Point daigné perdre un juste courroux contre un bras!

V. 28. Pour apaiser le père offre le cœur au fils.

Quelle raison peut avoir Phocas de vouloir que Pulchérie épouse son prétendu fils, quand il se croit sûr de tenir Héraclius en sa puissance? Il sait que Pulchérie et Héraclius, cru Martian, ne s'aiment point. Offre-t-on ainsi *le cœur* quand on est menacé de mort?

V. 30. Crois-tu que sur la foi de tes fausses promesses
Mon âme ose descendre à de telles bassesses?

Ose, est ici contradictoire; on n'ose pas être bas.

V. 34. Eh bien! il va périr, ta haine en est complice.

Autre impropriété. On est complice d'un criminel, complice d'un crime, mais non pas de ce que quelqu'un va périr.

V. 35. Et je verrai du ciel bientôt choir ton supplice.

Choir, n'est plus d'usage. Cette idée est grande, mais n'est pas exprimée.

V. 44. Ils trompoient d'un barbare aisément la fureur,
Qui n'avoit jamais vu la cour ni l'empereur.

Par la phrase, c'est la fureur de Phocas qui n'avait point vu Maurice; il faut éviter les plus petites amphibologies. Mais peut-on dire d'un homme qui commandait les armées, qu'il n'avait jamais seulement vu l'empereur?

V. 47. L'un après l'autre enfin se vont faire paroître.

C'est un barbarisme. On se fait voir, on ne se fait point paraître : la raison en est évidente; c'est qu'on paraît soi-même, et que ce sont les autres qui vous voient.

V. 52. L'esclave le plus vil qu'on puisse imaginer
Sera digne de moi, s'il peut t'assassiner.

Cet hémistiche, *qu'on puisse imaginer*, est superflu, et sert uniquement à la rime. Quelle idée a Pulchérie d'épouser le dernier homme de la lie du peuple? La noblesse de sa vengeance peut-elle descendre à cette bassesse?

V. 56. Et sans m'importuner de répondre à tes vœux,
Si tu prétends régner, défais-toi de tous deux.

Le premier vers n'est pas français. Il fallait : *Et sans plus me presser de répondre à tes vœux*. Remarquez encore que ce mot *vœux* est trop faible pour exprimer les ordres d'un tyran.

SCÈNE IV.

V. 1. J'écoute avec plaisir ces menaces frivoles.

Cette scène est adroite. L'auteur a voulu tromper jusqu'au spectateur, qui ne sait si Exupère trahit Phocas ou non; cependant un peu de réflexion fait bien voir que Phocas est dupe de cet officier.

Les trois principaux personnages de cette pièce, Phocas, Héraclius et Martian, sont trompés jusqu'au bout; ce serait un exemple très-dangereux à imiter. Corneille ne se soutient pas seulement ici par l'intrigue, mais par de très-beaux détails. Toutes les pièces que d'autres auteurs ont faites dans ce goût, sont tombées à la longue. On veut de la vraisemblance dans l'intrigue, de la clarté, de grandes passions, une élégance continue.

V. 6. Vous dont je vois l'amour quand j'en craignois la haine...

Pourquoi craignait-il la haine d'Amintas? et s'il a craint la haine d'Exupère, dont il a fait tuer le père, pourquoi se fie-t-il à cet Exupère? *J'en craignais* n'est pas bien : il fallait, *quand j'ai craint votre haine.* Malgré l'artifice de cette scène, peut-être Phocas est-il un peu trop un tyran de comédie, à qui on en fait aisément accroire : il a des troupes, il peut mettre Léontine, Pulchérie, et le prétendu Héraclius en prison; il n'a point pris ce parti; il attend qu'Exupère lui donne des conseils, il se rend à tout ce qu'on lui dit.

V. 39. Le seul bruit de ce prince, au palais arrêté,
Dispersera soudain chacun de son côté.

Le bruit d'un prince arrêté qui *disperse chacun de son côté.* Qui ne voit que ces expressions sont à la fois familières, prosaïques, et inexactes? *Le bruit d'un prince arrêté!* quelle expression! *Chacun de son côté*, est oiseux et prosaïque.

V. 45. Envoyez des soldats à chaque coin des rues.

Ce n'est pas ainsi qu'on exprime noblement les plus petites choses, et qu'un poëte, comme dit Boileau[1],

Fait des plus secs chardons des *lauriers* et des roses.

V. 51. Nous aurons trop d'amis pour en venir à bout.

Il doit dire précisément le contraire; nous avons trop d'amis pour n'en pas venir à bout.

V. 52. J'en réponds sur ma tête, et j'aurai l'œil à tout.

J'aurai l'œil à tout, expression de comédie.

V. 53. C'en est trop, Exupère; allez, je m'abandonne
Aux fidèles conseils que votre ardeur me donne.

L'ardeur d'Exupère qui donne des conseils!

V. 57. Je vais sans différer, pour cette grande affaire,
Donner à tous mes chefs un ordre nécessaire.

Il n'est pas permis, dans le tragique, d'employer ces phrases qui ne conviennent qu'au genre familier. Ce n'est pas là cette noble simplicité tant recommandée.

V. 59. Vous, pour répondre aux soins que vous m'avez promis....

Cela n'est pas français. On répond à la confiance, on exécute ce qu'on a promis.

V. 60. Allez de votre part assembler vos amis.

Il semble par ce mot qu'Exupère soit un homme aussi important que

1. Épître XI, vers 50. (Éd.)

l'empereur, et que Phocas ait besoin de ses amis pour l'aider. Les choses ne se passent ainsi dans aucune cour. Justinien n'aurait pas dit, même à un Bélisaire : « Assemblez vos amis ; » on donne des ordres en pareil cas. *De votre part*, est encore une faute ; on peut ordonner de sa part ; mais on n'exécute point de sa part ; il fallait : *Vous, de votre côté, rassemblez vos amis.*

V. 61. Et croyez qu'après moi, jusqu'à ce que j'expire,
Ils seront, eux et vous, les maîtres de l'empire.

Ces mots *après moi, et jusqu'à ce que j'expire*, semblent dire, *jusqu'à ce que je sois mort, après ma mort. Jusqu'à ce que*, mot rude, raboteux, désagréable à l'oreille, et dont il ne faut jamais se servir.

Plus on réfléchit sur cette scène, et plus on voit que Phocas y joue le rôle d'un imbécile, à qui cet Exupère fait accroire tout ce qu'il veut.

SCÈNE V.

Cette scène entre Exupère et Amintas est faite exprès pour jeter le public dans l'incertitude. Il s'agit du destin de l'empire, de celui d'Héraclius, de Pulchérie, et de Martian. La situation est violente ; cependant ceux qui se sont chargés d'une entreprise si périlleuse n'en parlent pas, ils disent *qu'ils sont en faveur, et qu'ils feront des jaloux;* ils parlent d'une manière équivoque, et uniquement de ce qui les regarde. Ces personnages subalternes n'intéressent jamais, et affaiblissent l'intérêt qu'on prend aux principaux. Je crois que c'est la raison pourquoi Narcisse est si mal reçu dans *Britannicus* quand il dit[1] :

La fortune t'appelle une seconde fois.

On ne se soucie point de la fortune de Narcisse ; son crime excite l'horreur et le mépris ; si c'était un criminel auguste, il imposerait. Cependant combien est-il au-dessus de cet Exupère ! que la scène où il détermine Néron est adroite, et surtout qu'elle est supérieurement écrite ! Comme il échauffe Néron par degrés ! Quel art, et quel style !

V. 1. Nous sommes en faveur, ami, tout est à nous.
L'heur de notre destin va faire des jaloux.

Ces deux vers d'Exupère sont d'un valet de comédie, qui a trompé son maître, et qui trompe un autre valet.

ACTE IV.

SCÈNE I.

L'embarras croît, le nœud se redouble. Héraclius se croit trahi par Léontine et par Exupère ; mais il n'est point encore en péril ; il est avec

1. Acte II, scène VIII. (Éd.)



sa maîtresse; il raisonne avec elle sur l'aventure du billet. Les passions de l'âme n'ont encore aucune influence sur la pièce. Aussi les vers de cette scène sont tous de raisonnement. C'est, à mon avis, l'opposé de la véritable tragédie. Des discussions en vers froids et durs peuvent occuper l'esprit d'un spectateur qui s'obstine à vouloir comprendre cette énigme; mais ils ne peuvent aller au cœur, ils ne peuvent exciter ni crainte, ni pitié, ni admiration.

V. 9. Vous, pour qui son amour a forcé la nature!

Il eût été mieux, je crois, de dire, *a dompté la nature; car forcer la nature*, signifie *pousser la nature trop loin*.

V. 10. Comment voulez-vous donc.... par un faux rapport
Confondre en Martian et mon nom et mon sort?

L'expression n'est ni juste, ni claire; il veut dire, *donner à Martian mon nom et mes droits*.

V. 15. Et le mettre en état, dessous sa bonne foi,
De régner en ma place, ou de périr pour moi.

On ne dit ni *sous*, ni *dessous la bonne foi;* cela n'est pas français.

V. 25. Sûre en soi des moyens de vous rendre l'empire.

On n'est point *sûr en soi;* mais comment Léontine est-elle si sûre du succès? elle a toujours parlé comme une femme qui veut tout faire, et qui ne doute de rien; mais elle n'a point agi; elle n'a fait aucune démarche pour s'éclairoir avec Exupère : il était pourtant bien naturel qu'elle s'informât de tout, et encore plus naturel qu'Exupère la mît au fait. Il semble qu'Exupère et Léontine aient songé à rendre l'énigme difficile, plutôt qu'à servir véritablement.

V. 26. Qu'à vous-même jamais elle n'a voulu dire.

Par la construction, elle *n'a pas voulu dire l'empire;* elle veut parler des moyens. Il faut soigneusement éviter ces phrases louches, ces amphibologies de construction.

V. 27. Elle a sur Martian tourné le coup fatal
De l'épreuve d'un cœur qu'elle connoissoit mal.

Tourner le coup de l'épreuve d'un cœur, n'est pas intelligible; et tout ce raisonnement d'Eudoxe est un peu obscur.

V. 34. ....L'un et l'autre enfin ne sont que même chose,
Sinon qu'étant trahi je mourrois malheureux,
Et que m'offrant pour toi je mourrai généreux.

Ici tous les sentiments sont en raisonnement, et exprimés d'un ton didactique, dans un style qui est celui de la prose négligée. *Ne sont que même chose*, *sinon*, n'est pas français.

V. 37. Quoi! pour désabuser une aveugle furie,
Rompre votre destin et donner votre vie!

Rompre un destin, *désabuser une furie aveugle!* On ne désabuse point une furie; on ne rompt point un destin; ce ne sont pas les mots propres.

V. 47. Souffrir qu'il se trahisse aux rigueurs de son sort!

Cette expression n'est grammaticale en aucune langue, et n'est pas intelligible; il veut dire, *qu'il subisse la mort qui m'était destinée:* mais le fond de ces sentiments est héroïque; c'est dommage qu'ils soient si mal exprimés.

V. 52. Et prenant à l'empire un chemin éclatant. ..

Prendre un chemin éclatant à l'empire!

V. 56. Montrez Héraclius au peuple qui l'attend.

Ce vers est souvent répété, et forme une espèce de refrain; c'est le sujet de la pièce; il y a un peu d'affectation à cette répétition. Cette scène d'ailleurs est intéressante par le fond, et il y a de très-beaux vers qui élèvent l'âme quand les raisonnements l'occupent.

V. 57. Il n'est plus temps, madame; un autre a pris ma place.

Vers de comédie.

V. 68. Il m'ôtera l'ardeur qui me fait soulever.

Cela n'est pas français, et l'expression est aussi obscure que vicieuse : peut-il dire l'horreur [1] qui soulève mon cœur, ou l'horreur qui me force à soulever le peuple, ou l'horreur qui me porte à me soulever contre le tyran?

V. 72. Au tombeau comme au trône, on me verra courir,

est fort beau.

SCÈNE II.

V. 4. Seigneur, ne croyez rien de ce qu'il va vous dire.

Ce vers serait également convenable à la comédie et à la tragédie; c'est la situation qui en fait le mérite; il échappe à la passion; il part du cœur; et si Eudoxe avait eu un amour plus violent, ce vers ferait encore plus d'effet.

SCÈNE III.

V. 5. Qu'on le fasse venir. Pour en tirer l'aveu.
Il ne sera besoin ni du fer ni du feu.

Pour en tirer l'aveu, est une faute; cet *en* ne peut se rapporter qu'à Martian dont on parle; mais *en tirer l'aveu*, signifie *tirer l'aveu de quelque chose;* il fallait donc dire quel est cet aveu qu'on veut tirer.

1. Le vers objet de la remarque, porte *ardeur*, et non *horreur*. (Ed.

V. 15. La perfide! Ce jour lui sera le dernier.

Cela n'est pas français. *Ce jour est mon dernier jour*, et non pas *m'est le dernier jour*.

SCÈNE IV.

Jusqu'ici le spectateur n'a été qu'embarrassé et inquiet; à présent il est ému par l'attente d'un grand événement.

V. 3. Tout ce que je demande à votre juste haine,
C'est que de tels forfaits ne soient pas impunis.

Cela est dit ironiquement et à double entente; car ni Héraclius, ni Martian, n'ont commis de forfaits. La figure de l'ironie doit être employée bien sobrement dans le tragique.

V. 6. Voilà tout mon souhait et toute ma prière :
M'en refuserez-vous?

Cet *en* était alors en usage dans les discours familiers, témoin ce vers du *Cid* [1] :

Le roi, quand il en fait, le mesure au courage.

V. 20. ....Semant de nos noms un insensible abus,
Fit un faux Martian du jeune Héraclius.

Semer un abus des noms, ne peut se dire. Ces expressions, aussi obscures que forcées, se rencontrent souvent; mais la situation empêche qu'on ne remarque ces petites fautes au théâtre. Tous les esprits sont en suspens. Qui des deux est Héraclius? qui des deux va périr? Rien n'est plus intéressant ni plus terrible.

V. 24. Tu fais après cela des contes superflus.

Quoique les expressions les plus simples deviennent quelquefois les plus tragiques par là place où elles sont, ce n'est pas en cet endroit, c'est quand elles expriment un grand sentiment. *Des contes*, est ignoble.

V. 25. Si ce billet fut vrai, seigneur, il ne l'est plus.

C'est encore une énigme, ou plutôt un procès par écrit. Il faut au quatrième acte essuyer encore une avant-scène, informer le spectateur de tout ce qui s'est passé autrefois; mais cette explication même jette tant de trouble dans l'âme de Phocas, et rend le sort de Martian si douteux, qu'elle devient un coup de théâtre pour les esprits extrêmement attentifs.

V. 32. Cependant Léontine étant dans le château
Reine de nos destins et de notre berceau.

On n'est point reine d'un destin, encore moins d'un berceau.

1. Acte I, scène VII. (Éd.)

V. 34. Pour me rendre le rang qu'occupoit votre race,
Prit Martian pour elle, et me mit en sa place.

On ne peut se servir de *race* pour signifier *fils*. On désirerait, dans toute cette tirade, un style plus tragique et plus noble.

V. 53. Perdez Héraclius, et sauvez votre fils.

C'est encore un refrain. On y voit peut-être encore trop d'apprêt. L'auteur se complaît à dire par ce refrain le mot de l'énigme. Je crois cependant que cette répétition est ici mieux placée que celle-ci : *Montrez Héraclius au peuple*, laquelle revient trop souvent. La situation est très-intéressante.

V. 69. Tombé-je dans l'erreur, ou si j'en vais sortir?

Il faut, *ou bien vais-je en sortir?* Ce *si* s'employait autrefois par abus en sous-entendant, Je demande, ou dis-moi, *si j'en vais sortir;* mais c'est une faute contre la langue : il n'y a qu'un cas où ce *si* est admis; c'est en interrogation : *Si* je parle? *Si* j'obéis? *Si* je commets ce crime? on sous-entend, Qu'arrivera-t-il? qu'en penserez-vous? etc. Mais alors il ne faut pas faire précéder ce *si* par une autre figure; il ne faut pas dire : *Parlé-je à un sage, ou si je parle à un courtisan?*

V. 73. Elle a pu les changer et ne les changer pas,

et plus bas,

Elle a pu l'abuser et ne l'abuser pas,

sont des vers de comédie; mais la force de la situation les rend tragiques. La contestation d'Héraclius et de Martian me paraît sublime. Si Phocas joue un rôle faible et très-embarrassant pour l'acteur pendant cette noble dispute, il devient tout d'un coup noble et intéressant, dès qu'il parle.

V. 74. Et plus que vous, seigneur, dedans l'inquiétude,
Je ne vois que du trouble et de l'incertitude.

Le premier vers est mal fait, indépendamment de cette faute, *dedans;* mais Exupère dit ce qu'il doit dire.

V. 77. Vous voyez quels effets en ont été produits.

Cet *en* est vicieux, et le vers est trop faible.

V. 82 . . . . Ah ciel! quelle est sa ruse?

Ce mot *ruse* ne doit point entrer dans le tragique, à moins qu'il ne soit relevé par une épithète noble.

V. 93. Elle a pu l'abuser et ne l'abuser pas.

Cette ressemblance affectée avec ce vers : *Elle a pu les changer et ne les changer pas*, est un peu trop du style de la comédie.

V. 94. Tu vois comme la fille a part au stratagème.

Vers de comédie. Otez les noms d'empereur et de prince, l'intrigue en effet et la diction ne sont pas tragiques jusqu'ici; mais elles sont ennoblies par l'intérêt d'un trône, et par le danger des personnages.

V. 102. Ami, rends-moi mon nom, la faveur n'est pas grande;
Ce n'est que pour mourir que je te le demande, etc.

Ici le dialogue se relève et s'échauffe; voilà du tragique.

V. 109. Et nos noms au dessein donnent un divers sort,

est obscur, parce que *sort* n'est pas le mot propre; il veut dire, *nos noms mettent une grande différence dans notre action;* mais cette différence n'est pas le *sort*.

V. 110. Dedans Héraclius, il a gloire solide;
Et dedans Martian, il devient parricide.

Il a gloire, n'est pas permis dans le style noble; il devait dire : *C'est dans Héraclius une gloire solide*.

V. 112. Puisqu'il faut que je meure, illustre ou criminel.

Illustre n'est pas opposé à *criminel*, parce qu'on peut être un criminel illustre.

V. 113. Couvert ou de louange ou d'opprobre éternel,

n'est pas français; il faut, *d'un opprobre éternel*. *D'opprobre* est ici absolu, et ne souffre point d'épithète; et on ne peut dire *couvert de louange*, comme on dit *couvert de gloire*, *de lauriers*, *d'opprobre*, *de honte*. Pourquoi? c'est qu'en effet la honte, la gloire, les lauriers, semblent environner un homme, le couvrir. La gloire couvre de ses rayons, les lauriers couvrent la tête; la honte, la rougeur couvrent le visage; mais la louange ne couvre pas.

V. 116. Mon nom seul est coupable....

C'est là, ce me semble, une très-noble hardiesse d'expression.

V. 118. Il conspira tout seul, tu n'en es pas complice.

On ne peut pas dire qu'un nom a conspiré. *Tu n'en es pas complice*, est une petite faute.

V. 122. Et lorsque contre vous il m'a fait entreprendre,
La nature en secret aurait su m'en défendre.

Ce verbe *entreprendre* est actif, et veut ici absolument un régime. On ne dit point *entreprendre* pour *conspirer*.

N. B. C'est parler très-bien que de dire : *Je sais méditer*, *entreprendre et agir*, parce qu'alors *entreprendre, méditer*, ont un sens indéfini. Il en est de même de plusieurs verbes actifs qu'on laisse alors sans régime. Il avait une tête capable d'imaginer, un cœur fait pour sentir, un bras pour exécuter; mais *j'exécute contre vous*, *j'entreprends contre vous*, *j'imagine contre vous*, n'est pas français. Pourquoi? parce que

ce défini *contre vous* fait attendre la chose *qu'on imagine*, *qu'on exécute* et *qu'on entreprend*. Vous ne vous êtes pas expliqué. Voyez comme tout ce qui est règle est fondé sur la nature.

V. 129. Juge sous les deux noms ton dessein et tes feux,

n'est pas français. Il faut un *de*. *Juger*, avec un accusatif, ne se dit que quand on juge un coupable, un procès; on juge une action bonne ou mauvaise. De plus, ce vers est obscur, *juge ton dessein et tes feux sous les deux noms*.

V. 132. Et n'eût pas eu pour moi d'horreur d'un grand forfait.

Pour moi n'est pas français ainsi placé; il veut dire, *n'eût pas en horreur de me rendre parricide*.

V. 136. Ce favorable aveu dont elle t'a séduit
T'exposoit aux périls pour m'en donner le fruit.

On ne peut pas dire, *elle t'a séduit d'un aveu;* il faut *par un aveu;* et aveu n'est pas ici le mot propre, puisque Héraclius regarde cette confidence comme une feinte.

Avertissons toujours que ces fautes contre la langue sont pardonnables à Corneille.

Boileau a dit[1], et répétons encore après lui :

Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain.

Cela est vrai pour quiconque est venu après Corneille, mais non pas pour lui, non-seulement à cause du temps où il est venu, mais à cause de son génie.

V. 140. Hélas! je ne puis voir qui des deux est mon fils, etc.

Ce que Phocas dit ici est bien plus intéressant que dans Calderon; et les quatre derniers beaux vers : *O malheureux Phocas!* font, je crois, une impression bien plus touchante, parce qu'ils sont mieux amenés. Phocas, dans l'espagnol, dit aux deux princes : *Es-tu mon fils?* tous deux répondent à la fois *non;* et c'est à ce mot que Phocas s'écrie : *O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!* etc.

Cette manière est fort belle, j'en conviens; mais n'y a-t-il rien de trop brusque? Ces quatre beaux vers de Calderon ne sont-ils pas un jeu d'esprit? il trouve d'abord que Maurice a deux fils, et que lui n'en a plus : cette idée ne demande-t-elle pas un peu de préparation? Quand les deux enfants ont répondu *non*, la première chose qui doit échapper à Phocas, n'est-ce pas une expression de douleur, de colère, de reproche? J'avoue que le *non* des deux princes est fort beau, et qu'il convient très-bien à deux sauvages comme eux.

On peut dire encore que *pour vivre après toi*, *pour régner après*

1. *Art poétique*, I, 161-62. (Éd.)

moi, n'a pas l'énergie de l'espagnol. Ces deux fins de vers *après toi*, *après moi*, font languir le discours. Calderon est bien plus précis :

Ah, venturoso Mauricio !
Ah, infeliz Phocas, quien vio
Que para reynar no quiera
Ser hijo de mi valor
Uno, y que quieran del tuyo
Ser lo para morir dos !

V. 156. De quoi parle à mon cœur ton murmure imparfait?
Ne me dis rien du tout, ou parle tout à fait.

Ces deux beaux vers de cette admirable tirade ont été imités par Pascal, et c'est la meilleure de ses pensées. Cela fait bien voir que le génie de Corneille, malgré ses négligences fréquentes, a tout créé en France. Avant lui, presque personne ne pensait avec force, et ne s'exprimait avec noblesse.

V. 166. Qu'aux honneurs de ta mort je dois porter envie,
Puisque mon propre fils les préfère à sa vie !

Ces deux derniers vers faibles et languissants gâtent la tirade; il fallait, comme Calderon, finir à *para morir dos*. D'ailleurs *les honneurs de la mort*, n'est pas juste; *mon fils préfère les honneurs de la mort à la vie*. Y a-t-il eu dans Maurice de l'honneur à mourir? quels honneurs a-t-il eus? Il n'y a de beau que le vrai expliqué clairement.

SCÈNE V.

Toute cette scène de Léontine est très-belle en son genre; car Léontine dit tout ce qu'elle doit dire, et le dit de la manière la plus imposante. La seule chose qui puisse faire de la peine, c'est que cette Léontine, qui semblait dès le second acte conduire l'action, qui voulait qu'on se reposât de tout sur elle, n'agit point dans la pièce; et c'est ce que nous examinerons, surtout au cinquième acte.

V. 33. Je m'en consolerai quand je verrai Phocas
Croire affermir son sceptre en se coupant le bras,
Et de la même main son ordre tyrannique
Venger Héraclius dessus son fils unique.

Un ordre n'a point de main, et la phrase est trop incorrecte. *Je verrai Phocas se couper le bras, et son ordre venger Héraclius de la même main !*

V. 47. Tant ce qu'il a reçu d'heureuse nourriture
Dompte ce mauvais sang qu'il eut de la nature.

Ce terme, *nourriture*, mérite d'être en usage; il est très-supérieur à *éducation* qui, étant trop long et composé de syllabes lourdes, ne doit pas entrer dans un vers.

V. 53. Il seroit lâche, impie, inhumain comme toi.

Remarquez que dans le cours de la pièce Phocas n'a été ni lâche, ni impie, ni inhumain; ces injures vagues sentent trop la déclamation; et encore une fois, une domestique ne parle point ainsi à un empereur dans son propre palais. Qu'il serait beau de faire sous-entendre toutes les injures que disent Léontine et Pulchérie, au lieu de les dire! que ce ménagement serait touchant et plein de force! mais que ce vers est beau : *C'est du fils d'un tyran que j'ai fait un héros!* Il est un peu gâté par les deux vers faibles qui le suivent.

V. 54. Et tu me dois ainsi plus que je ne te doi.

On dit indifféremment *dois* et *doi*, *vois* et *voi*, *crois* et *croi*, *fais* et *fai*, *prends* et *pren*, *rends* et *ren*, *dis* et *di*, *avertis* et *averti* : mais il n'est pas d'usage d'y comprendre *je suis*, *je puis* ou *je peux;* on ne peut dire, *je pui*, *je peu*, *je sui;* et toutes les fois que la terminaison est sans *s*, on ne peut y en ajouter une; il n'est pas permis de dire, *je donnes*, *je soupires*, *je trembles*.

V. 56. Ne vous exposez plus à ce torrent d'injures,
Qui, ne faisant qu'aigrir votre ressentiment,
Vous donne peu de jour pour ce discernement.
Laissez-la-moi, seigneur, quelques moments en garde.

Peu de jour pour un discernement, *quelques moments en garde*, sont de petits défauts : le plus grand, si je ne me trompe, c'est que Léontine et cet Exupère traitent toujours un empereur éclairé et redoutable comme on traite un vieillard de comédie qu'on fait donner dans tous les panneaux.

V. 63. Vous savez à quel point l'affaire m'intéresse.

Comment ce subalterne peut-il faire entendre que l'affaire l'intéresse particulièrement? quel autre intérêt peut-il être supposé y prendre devant Phocas, que l'intérêt d'obéir à son maître? Mais il répond à sa pensée; il entend qu'il y va de sa vie, s'il ne vient à bout de trahir Phocas.

V. 67. Je saurai cependant prendre à part l'un et l'autre,
Et peut-être qu'enfin nous trouverons le nôtre.

Le nôtre est incorrect et comique : il est incorrect, parce que ce *nôtre* ne se rapporte à rien; il est comique, parce que *le nôtre* est familier, et qu'un prince qui veut dire : *Peut-être qu'enfin je découvrirai mon fils*, ne dit point en changeant tout d'un coup le singulier en pluriel : *Nous trouverons le nôtre*.

V. der. . . . . Vous autres, suivez-moi.

Vous autres ne se dit point dans le style noble.

SCÈNE VI

V. 1. On ne peut nous entendre....

Quoi! ils sont dans la chambre même de l'empereur, et on ne peut les entendre!

V. 7. L'apparence vous trompe, et je suis en effet....
— L'homme le plus méchant que la nature ait fait.

Ce n'est pas là, je crois, ce que Léontine devrait dire; ce n'est pas là cette femme si adroite, si supérieure, qui se vantait de venir à bout de tout; il me semble qu'elle aurait dû, dans le cours de la pièce, faire l'impossible pour s'entendre avec Exupère. Elle a traité les deux princes comme des enfants; et Exupère, qui n'est qu'un subalterne, l'a traitée comme une petite fille : elle n'a point confié son secret qu'elle devait confier, et Exupère ne lui a point dit le sien; c'est une conspiration dans laquelle personne n'est d'intelligence; et, par cela seul, toute l'intrigue est peut-être hors de la vraisemblance.

Ce vers, *L'homme le plus méchant que la nature ait fait*, est du ton de la comédie.

V. 13. Il n'est aucun de nous à qui sa violence
N'ait donné trop de lieu d'une juste vengeance.

C'est un solécisme; *on donne lieu à quelque chose*, et non *de quelque chose*. Il donne lieu *à mes soupçons*, et non *de mes soupçons*. Quand on met un *de*, il faut un verbe : *il m'a donné lieu de le haïr*. *Lieu* est prosaïque.

V. 24. Vous voyez la posture où j'y suis aujourd'hui.

Le mot *posture* n'est pas assez noble.

V. 39. Esprit lâche et grossier, quelle brutalité
Te fait juger en moi tant de crédulité?

Il me semble qu'au contraire elle doit dire : « Est-il bien vrai? ne me trompez-vous point? quelle preuve pouvez-vous me donner? Faites-moi parler à quelques conjurés : je devrais les connaître tous, puisque je me suis vantée de tout faire; mais je n'en connais pas un. Je devrais être d'intelligence avec vous; nous détestons tous deux le tyran; il a immolé mon père, il m'en coûte mon fils; le même intérêt nous joint; il est ridicule que je ne sache rien. Mettez-moi au fait de tout, et je verrai ce que je dois croire et ce que je dois faire. » Au lieu de dire ce qu'elle doit dire, elle appelle Exupère lâche, grossier et brutal.

V. 44. Ne me fais point ici de contes superflus.

Elle doit au moins attendre qu'Exupère lui ait fait ces contes.

Je ne sais si je ne me trompe, mais la fin de cette scène entre deux subalternes approche un peu trop d'une scène de comédie dans laquelle personne ne s'entend : d'ailleurs elle paraît inutile à la pièce; elle ne

conclut rien. Aime-t-on à voir deux subalternes qui ne s'entendent point et qui devraient s'entendre? Que font pendant ce temps-là les deux héros de la pièce? rien du tout : il paraît qu'il serait mieux de les faire agir.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 1. Quelle confusion étrange
De deux princes fait un mélange
Qui met en discord deux amis, etc.

On a presque toujours retranché aux représentations ces stances; elles ne valent ni celles de *Polyeucte* ni celles du *Cid :* ce n'est qu'une ode du poëte, sur l'incertitude où les héros de la pièce sont de leur destinée; ce n'est qu'une répétition de tous les sentiments tant de fois étalés dans la pièce; et puisque c'est une répétition, c'est un défaut.

Un mélange de deux princes, deux amis en discord, un sort brouillé, ce qu'Héraclius a de connaissance qui brave une orgueilleuse puissance, ne sont pas des manières de parler qui puissent entrer ni dans une tragédie, ni dans des stances.

SCÈNE II.

V. 1. O ciel! quel bon démon devers moi vous envoie,
Madame? — Le tyran, qui veut que je vous voie.

On sent ici que le terrain manque à l'auteur : cette scène est entièrement inutile au dénoûment de la pièce; mais non-seulement elle est inutile, elle n'est pas vraisemblable. Il n'est pas possible que Phocas se serve ici de la fille de Maurice, comme il emploierait un confident sur lequel il compterait; il l'a menacée vingt fois de la mort; elle lui a parlé avec la plus grande horreur et le plus profond mépris, et il l'envoie tranquillement pour surprendre le secret d'Héraclius. Une telle disparate, un tel changement dans le caractère devrait au moins être excusé, s'il peut l'être, par une exposition pathétique du trouble extrême où est Phocas, et qui le réduit à implorer le secours de Pulchérie même, sa mortelle ennemie.

V. 4. Par vous-même en ce trouble il pense réussir!

Réussir en un trouble!

V. 5. Il le pense, seigneur; et ce brutal espère
Mieux qu'il ne trouve un fils que je découvre un frère.

Il faut qu'en effet il soit non-seulement brutal, mais abruti, pour avoir remis ses intérêts entre les mains de Pulchérie.

V. 7. Comme si j'étois fille à ne lui rien celer....

Tout cela est écrit du style de la comédie, et c'est dans un moment qui devrait être tragique.

V. 8. De tout ce que le sang pourroit me révéler.

Un sang révèle est une expression bien impropre, bien obscure, bien irrégulière. Les plus beaux sentiments révolteraient avec un si mauvais style.

V. 9. Puisse-t-il, par un trait de lumière fidèle,
Vous le mieux révéler qu'il ne me le révèle!

Voilà trois *révèle*. Il faut éviter les répétitions, à moins qu'elles ne donnent une grande force au discours; et *qu'il ne me le*, fait un son désagréable.

V. 13. Ah! prince, il ne faut point d'assurance plus claire;
Si vous craignez la mort, vous n'êtes point mon frère.

Cela est bien subtil; ce ne sont pas là des raisons; elle se presse trop; elle joue sur le mot de *frayeur*. Tout ce que disent ici Héraclius et Pulchérie n'ajoute rien à l'intrigue, ne conduit en rien au dénoûment. *Assurance plus claire* n'est ni un mot noble, ni le mot propre; on a une ferme assurance, une preuve claire.

V. 23. J'ai beau faire et beau dire afin de l'irriter,
Il m'écoute si peu qu'il me force à douter.

Cela n'a pas besoin de commentaire; mais de si basses trivialités choquent toujours.

V. 25. Malgré moi comme fils toujours il me regarde.

Il faut, comme son *fils*.

V. 40. Ah! vous ne l'êtes point, puisque vous en doutez.

C'est encore une de ces subtilités qui ne vont point au cœur, qui ne causent ni terreur ni trouble: il faut dans un cinquième acte autre chose que du raisonnement; et ce raisonnement de Pulchérie n'est pas juste. Héraclius peut très-bien douter qu'il soit fils de Maurice, et cependant être son fils; il a même les plus grandes raisons pour en douter. Boileau condamnait hautement dans Corneille toutes ces scènes de raisonnement, et surtout celles qui refroidissent toutes les pièces qu'il fit après Héraclius.

En vain vous étalez une scène savante,
Vos froids raisonnements ne feront qu'attiédir
Un spectateur toujours paresseux d'applaudir,
Et qui, des vains efforts de votre rhétorique
Justement fatigué, s'endort, ou vous critique[1].

Il est cependant naturel qu'Héraclius explique ses doutes. Le grand

1. Boileau, Art poét., ch. III, v. 20-26. (Ed.)

défaut de cette scène est, comme on l'a dit, qu'elle ne conduit à rien du tout.

V. 65. L'œil le plus éclairé sur de telles matières
Peut prendre de faux jours pour de vives lumières;
Et comme notre sexe ose assez promptement
Suivre l'impression d'un premier mouvement, etc.

Ces expressions de comédie et la réflexion *sur notre sexe* achèvent de refroidir.

V. 72. Et quoique la pitié montre un cœur généreux.

Ce terme *montre* n'est pas propre; on croirait que la pitié a un cœur. Ces petites négligences seraient à peine remarquables, si elles n'étaient fréquentes; et ces inattentions étaient très-pardonnables pour le temps. Il fallait peut-être *prouve un cœur généreux*, ou bien *quoique la pitié soit d'un cœur généreux.*

V. 73. Celle qu'on a pour lui de ce rang dégénère.

De quel rang? Est-ce du rang des cœurs généreux? On ne dégénère point d'un rang.

V. 74. Vous le devez haïr, et fût-il votre père.

Cela n'est pas vrai. Un fils ne doit point haïr un père qui l'a élevé avec tendresse : ce sentiment est pardonnable dans la bouche de Pulchérie; mais doit-elle l'alléguer comme un motif déterminant?

SCÈNE III.

V. 2. Quelque effort que je fasse à lire dans son âme,
Je n'en vois que l'effet que je m'étois promis.

Cela n'est pas français; *on a de la peine à lire, on fait effort pour lire;* et *l'effet d'un effort* n'a pas un sens assez clair.

V. 4. Je trouve trop d'un frère, et vous trop peu d'un fils.

Elle ne fait là que répéter ce que Phocas a dit au quatrième acte; et cette antithèse de *trop* et de *trop peu* est souvent répétée.

V. 6. Il tient en ma faveur leur naissance couverte.

Le ciel qui tient une naissance couverte! Ce n'est pas le mot propre. *Couvert* ne veut pas dire *incertain*, *obscur.*

V. 18. En crois-tu mes soupirs? en croiras-tu mes larmes?

Il y a ici une remarque importante à faire pour toute la tragédie; c'est qu'il ne faut jamais faire en aucun cas ni soupirer ni pleurer ceux dont les larmes ne font soupirer ni pleurer personne. Pour peu qu'on connaisse le cœur humain, on sent bien que les soupirs et les larmes d'un Phocas ressemblent à la voix du loup berger.

V. 25. C'est me l'ôter assez (son fils) que ne vouloir plus l'être.
— C'est vous le rendre assez que le faire connaître.
— C'est me l'ôter assez que me le supposer.
— C'est vous le rendre assez que vous désabuser.

Ces répétitions, *ôter assez*, *rendre assez*, font une espèce de jeu de mots et de symétrie, qui, n'ajoutant rien à la situation, peuvent faire languir.

V. 31. Fais vivre Héraclius sous l'un ou l'autre sort.

On ne peut dire *vivre sous un sort*.

V. 33. Ah! c'en est trop enfin, et ma gloire blessée
Dépouille un vieux respect où je l'avois forcée.

Je ne sais si Héraclius, dans l'incertitude où il est de sa naissance, doit répondre avec tant d'indignation et de mépris à un empereur qui est peut-être son père. Cette scène d'ailleurs fait un grand effet, quoique la perplexité où est le spectateur n'ait point augmenté; mais c'est beaucoup que, dans un tel sujet, elle soit toujours entretenue; c'est un très-grand art d'y être parvenu, et c'est une grande ressource de génie. Martian fait seulement un personnage froid dans la scène : il n'y parle qu'une fois, et est un personnage purement passif.

V. 67. J'accepte en sa faveur ses parents pour les miens, etc.

Toute cette tirade est véritablement tragique : voilà de la force, du pathétique, et de beaux vers.

V. 80. ....Donne-m'en pour marque un véritable effet;

cela n'est pas français.

V. 81. Ne laisse plus de place à la supercherie.

Jamais ce mot ne doit entrer dans la tragédie.

V. 88. J'aurois pour cette honte un cœur assez léger?

cela n'est pas français. *Un cœur léger pour une honte!* Et cette légèreté consisterait à épouser son frère. Cette scène ne finit pas heureusement.

SCÈNE IV.

V. 1. Seigneur vous devez tout au grand cœur d'Exupère.

On dirait, à ce mot de *grand cœur*, qu'Exupère est un héros qui a offert son secours à Phocas; mais ce n'est qu'un officier qui a obéi aux ordres de son maître, et qui a arrêté des séditieux : et comment n'a-t-il employé que ses amis? l'empereur n'avait-il pas des gardes?

SCÈNE V.

V. 7. Trouve ou choisis mon fils, et l'épouse sur l'heure.

Est-ce là le temps d'un mariage? De plus, Phocas doit-il faire sur-le-champ sa belle-fille d'une personne dont il connaît la haine implacable? Il n'a nul besoin d'elle, puisqu'il se croit maître de l'État. Il les laisse tous trois : qu'en espère-t-il? il a vu qu'il est haï de tous les trois; il doit penser qu'ils tiendront conseil contre lui. Ne voit-on pas un peu trop que c'est uniquement pour ménager une scène entre Pulchérie et les deux princes?

V. 9. Je jure à mon retour qu'ils périront tous deux.

Il faut : *Je jure qu'à mon retour ils....*

V. 10. Je ne veux point d'un fils dont l'implacable haine
Prend ce nom pour affront, et mon amour pour gêne.

On ne prend point un amour pour gêne. Il veut dire que sa tendresse gêne Héraclius. On ne dit pas non plus, *prendre un nom pour affront;* mais, *pour un affront.*

V. 13. A mourir! jusque-là je pourrois te chérir!

Convenons que rien n'est plus outré. Un tyran furieux peut bien dire à son ennemi qu'il aime mieux le faire languir dans de longs supplices que de lui donner la mort; mais peut-on dire à une fille : *Je ne t'aime pas assez pour te faire mourir?*

V. 15. Et pense.... — A quoi, tyran? — A m'épouser moi-même.

On ne s'attendait point à cette alternative; elle aurait quelque chose de trop comique, si cette saillie d'un vieillard n'était tout d'un coup relevée par le vers suivant :

Au milieu de leur sang à tes pieds répandu.

V. 17. Quel supplice! — Il est grand pour toi, mais il t'est dû.

Si on ne considère ici que la fille de Maurice, ce n'est guère un plus grand supplice pour elle d'être impératrice, que d'être bru de l'empereur régnant : mais l'âge d'un vieillard qui se présente pour époux au lieu de son fils, pourrait donner du ridicule à ces expressions : *Quel supplice! — Il est grand.*

Remarquez que cette menace soudaine et inattendue que Phocas fait à Pulchérie de l'épouser donne lieu à une dissertation dans la scène suivante. Il semble que l'empereur ne laisse Martian, Héraclius et Pulchérie ensemble que pour leur donner lieu d'amuser la scène, en attendant le dénoûment.

SCÈNE VI.

V. 5. L'une et l'autre fortune en montre la foiblesse;
L'une n'est qu'insolence, et l'autre que bassesse.

Si Pulchérie et ces princes étaient des personnages agissants, Pulchérie ne débiterait pas des sentences. Phocas n'a point montré de

bassesse; c'est un père qui cherche à connaître son fils : il n'y a là rien de bas.

V. 13. Il n'est point de conseil qui vous soit salutaire,
Que d'épouser le fils pour éviter le père.

La syntaxe demandait : *Il n'est de conseil salutaire pour vous que d'épouser le fils. Éviter le père*, est trop faible.

V. 20. Mais, madame, on peut prendre un vain titre d'époux,
Abuser du tyran la rage forcenée,
Et vivre en frère et sœur sous un feint hyménée.

Vivre en frère et sœur; cette expression est trop familière, et n'est pas correcte. Pulchérie demande conseil; Martian lui conseille d'épouser Héraclius sans user des droits du mariage; il faut convenir que c'est là un très-petit artifice, et indigne de la tragédie. Ces conversations dans un cinquième acte, lorsqu'on doit agir, sont presque toujours très-languissantes. Je ne sais s'il n'y a pas dans la pièce extravagante et monstrueuse de Caldéron un plus grand fonds de tragique, quand le fils de Phocas veut tuer son père. C'était même pour un parricide que Léontine l'avait réservé; elle s'en explique dès le second acte : on s'attend à cette catastrophe. Le fils de Phocas, près de tuer cet empereur, et Héraclius voulant le sauver, pouvaient former un beau coup de théâtre : cependant il n'arrive rien de ce que Léontine a projeté, et Martian ne fait autre chose, dans tout le cours de la pièce, que de dire : *Qui suis-je?*

V. 32. Sus donc.

On se servait autrefois de ce mot dans le discours familier; il veut dire : *vite*, *allons*, *courage*, *dépêchez-vous*.

Sus, sus, du vin partout; versez, garçon, versez.

Mais Pulchérie ne peut dire, *allons*, *vite*, *sus*, *qui veut feindre avec moi? qui veut m'épouser pour ne point jouir des droits du mariage?*

V. 38. Vous saurez mieux que moi la traiter de maîtresse.

Cette contestation est-elle convenable à la tragédie? *Traiter de maîtresse*, n'est ni français ni noble.

V. 49. L'obscure vérité, que de mon sang je signe,
Du grand nom qui me perd ne me peut rendre digne.

Ces vers ne sont pas moins obscurs. *L'obscure vérité* qu'il *signe ne peut* le *rendre digne du nom qui* le *perd!*

V. 59. Cédez, cédez tous deux aux rigueurs de mon sort.
Il a fait contre vous un violent effort.

Un sort qui fait un effort! presque aucune expression n'est ni pure ni naturelle. Enfin, la délibération de ces trois personnages n'aboutit à rien. Ils n'agissent, ni n'ont aucun dessein arrêté dans toute la pièce.

SCÈNE VII.

V. 1. ....Mon bras
Vient de laver ce nom dans le sang de Phocas.

Je ne parle point ici d'*un bras qui lave un nom :* on sent assez combien le terme est impropre; mais j'insiste sur ce personnage subalterne d'Amintas, qui n'a dit que quatre mots dans toute la pièce, et qui en fait le dénoûment. Jamais en aucun cas on ne doit imiter un tel exemple; il faut toujours que les premiers personnages agissent.

V. 3. Que nous dis-tu? — Qu'à tort vous nous prenez pour traîtres;
Qu'il n'est plus de tyran, que vous êtes les maîtres.

Ce mot n'est-il pas déplacé? car il s'adresse sûrement au fils de Phocas comme au fils de Maurice; il doit croire qu'un des deux princes vengera la mort de son père.

V. 5. De quoi? — De tout l'empire. — Et par toi? — Non, seigneur.
Un autre en a la gloire, et j'ai part à l'honneur.

Il (Amintas) doit au contraire répondre : *Oui, seigneur*, puisqu'au vers suivant, il dit : *J'ai part à cet honneur.*

V. 12. Son ordre excitoit seul cette mutinerie.

Ce mot est trop familier : *révolte*, *sédition*, *tumulte*, *soulèvement*, etc., sont les termes usités dans le style tragique.

V. 13. ....Admirez
Que ces prisonniers même avec lui conjurés
Sous cette illusion couroient à leur vengeance.

Admirez qu'ils couraient n'est pas français. Cet événement est en effet bien étonnant; et jamais l'histoire n'a rien fourni de si improbable. On peut assassiner un roi au milieu de sa garde; on peut tuer César dans le sénat : mais il n'est guère possible que dans le temps que Phocas fait attaquer les conjurés, il n'ait pris aucune mesure pour être le plus fort chez lui. Un homme qui de simple soldat est devenu empereur n'est pas imbécile au point de recevoir dans sa maison plus de prisonniers qu'il n'a de soldats pour les garder; on ne fait point ainsi venir des prisonniers dans son appartement avec des poignards sous leurs robes; on les fouille, on les désarme, on les charge de fers, on ne se livre point à eux. Ainsi la vraisemblance est partout violée.

Remarquez que, dans la règle, il faut *ces prisonniers mêmes;* mais s'il n'est pas permis à un poëte de retrancher une *s* en cette occasion, il n'y aura aucune licence pardonnable. Corneille retranche presque toujours cet *s* et fait un adverbe de *même* au lieu de le décliner.

V. 15. Sous cette illusion couroient à leur vengeance.

Cela n'est pas français; on ne court point à la vengeance sous une illusion.

V. 20. Crispe même à Phocas porte notre message;
......A ses genoux on met les prisonniers,
Qui tirent pour signal leurs poignards les premiers;

et plus bas,

Il frappe, et le tyran tombe aussitôt sans vie,
Tant de nos mains la sienne est promptement suivie.

Porte notre message, *leurs poignards les premiers*, *tant de nos mains la sienne*, etc. Ces expressions ou impropres, ou incorrectes, ou faibles, énervent le récit et lui ôtent toute sa chaleur.

Oreste, dans l'*Andromaque*, en faisant un récit à peu près semblable, s'exprime ainsi :

A ces mots qui du peuple attiroient le suffrage,
Nos Grecs n'ont répondu que par un cri de rage;
L'infidèle s'est vu partout envelopper,
Et je n'ai pu trouver de place pour frapper [1].

La pureté de la diction augmente toujours l'intérêt.

V. 26. C'est lui qui me rendra l'honneur presque perdu.

Ce *presque perdu* affaiblit encore la narration. Le spectateur s'embarrasse trop peu qu'un personnage aussi subalterne qu'Exupère ait presque perdu son honneur.

V. 35. Quel chemin Exupère a pris pour sa ruine.

Prendre un chemin pour une ruine, est une expression vicieuse, un barbarisme; et cette réflexion de Pulchérie est trop froide, quand elle apprend la mort de son tyran.

SCÈNE VIII ET DERNIÈRE.

V. 3. Seigneur, un tel succès à peine est concevable.

Léontine a très-grande raison de concevoir à peine une chose qui n'est nullement vraisemblable. Elle dit que la conduite de ce dessein est admirable; mais c'était à elle à conduire ce dessein, puisqu'elle avait tant promis de tout faire. C'est une subalterne qui a voulu jouer un rôle principal, et qui ne l'a pas joué; il se trouve qu'elle ne fait autre chose, dans les premiers actes et dans le dernier, que de montrer des billets; elle a été, aussi bien que Phocas, la dupe d'un autre subalterne. Héraclius, Martian, Pulchérie, Eudoxe, n'ont contribué en rien ni au nœud ni au dénoûment; la tragédie a été une méprise continuelle, et enfin Exupère a tout fait par une espèce de prodige. Remarquez encore que cette mort de Phocas n'est là qu'un événement inattendu, qui ne dépend point du tout du fond du sujet, qui n'y est point contenu, qui n'est point tiré, comme on dit, des entrailles de la pièce :

1. *Andromaque*, V, III. (Éd.)

autant vaudrait que Phocas mourût d'apoplexie. Du moins Caldéron fait mourir Phocas en combattant contre Héraclius.

V. 5. Perfide généreux, hâte-toi, etc.

Une nuée de critiques s'est élevée contre La Motte pour avoir affecté de joindre ainsi des épithètes qui semblent incompatibles. On ne s'avise pas de reprendre le *perfide généreux* de Corneille. Quand un homme a établi sa réputation par des morceaux sublimes, et qu'un siècle entier a mis le sceau à sa gloire, on approuve en lui ce qu'on censure dans un contemporain. C'est ce qu'on voit en Angleterre, où l'on élève Shakspeare au-dessus de Corneille, et où l'on siffle ceux qui l'imitent. J'avoue que je ne sais si *perfide généreux* est un défaut ou non, mais je ne voudrais pas employer cette expression.

V. 18. Quelle autre sûreté pourrions-nous demander?

Je ne vois pas qu'on doive si aveuglément s'en rapporter au témoignage seul de Léontine, que sa conduite mystérieuse a pu rendre très-suspecte; et dans de si grands intérêts il faut des preuves claires.

V. 20. Non, ne m'en croyez pas, croyez l'impératrice.

La naissance des deux princes n'est enfin éclaircie que par un billet de Constantine, dont il n'a point été question jusqu'à présent. On est tout étonné que Constantine ait écrit ce billet. Il ne faut jamais jeter dans les derniers actes aucun incident principal qui ne soit bien préparé dans les premiers, et attendu même avec impatience.

Toutes ces raisons, qui me paraissent évidentes, font que le cinquième acte d'*Héraclius* est beaucoup inférieur à celui de *Rodogune*. La pièce est d'un genre singulier qu'il ne faudrait imiter qu'avec les plus grandes précautions.

V. 25. Apprenez d'elle enfin quel sang vous a produits.

La reconnaissance suit ici la catastrophe. On doit très-rarement violer la règle qui veut au contraire que la reconnaissance précède. Cette règle est dans la nature; car lorsque la péripétie est arrivée, quand le tyran est tué, personne ne s'intéresse au reste. Qu'importe qui des deux princes est Héraclius? Si Joas n'était reconnu qu'après la mort d'Athalie, la pièce finirait très-froidement. Il me semble qu'il se présentait une situation, une péripétie bien théâtrale. Phocas, méconnaissant son fils Martian, voudrait le faire périr; Héraclius, son ami, en le défendant, tuerait Phocas, et croirait avoir commis un parricide; Léontine lui dirait alors : « Vous croyez être souillé du sang de votre père; vous avez puni l'assassin du vôtre. »

V. 28. Après avoir donné son fils au lieu du mien,
Léontine à mes yeux, par un second échange,
Donne encore à Phocas mon fils au lieu du sien....
Celui qu'on croit Léonce est le vrai Martian,
Et le faux Martian est vrai fils de Maurice.

Tout cela ressemble peut-être plus à une question d'état, à un procès par écrit, qu'au pathétique d'une tragédie.

V. 46. Donc, pour mieux l'oublier, soyez encor Léonce.

On a déjà dit que ce mot *donc* ne doit jamais commencer un vers.

V. 47. Sous ce nom glorieux aimez ses ennemis,
Et meure du tyran jusqu'au nom de son fils!

Il semble que ce soient les ennemis de Léonce. Il entend apparemment les ennemis de Phocas.

V. 49. Vous, madame, acceptez et ma main et l'empire
En échange d'un cœur qui pour le mien soupire[1].

On ne peut dire que dans le style de la comédie, *en échange d'un cœur*. Un homme ne doit jamais dire d'une femme, *elle soupire pour moi*.

Remarquez encore que ce mariage n'est point un échange d'un cœur contre une main; ce sont deux personnes qui s'aiment.

V. 51. Seigneur, vous agissez en prince généreux.

Il faut dans la tragédie autre chose que des compliments; et celui-ci ne paraît pas convenable entre deux personnes qui s'aiment.

V. 52. Et vous dont la vertu me rend ce trouble heureux,
Attendant les effets de ma reconnoissance,
Reconnóissons, amis, sa céleste puissance, etc.

Rendre un trouble heureux à quelqu'un, cela n'est pas français.

En général la diction de cette pièce n'est pas assez pure, assez élégante, assez noble. Il y a de très-beaux morceaux, l'intrigue occupe l'esprit continuellement; elle excite la curiosité; et je crois qu'elle réussit plus à la représentation qu'à la lecture.

EXAMEN D'HÉRACLIUS.

« La manière dont Eudoxe fait connoître, au second acte, le double échange que sa mère a fait des deux princes, est une des choses les plus spirituelles qui soient sorties de ma plume. »

Il n'est plus permis aujourd'hui de parler ainsi de soi-même, et il n'est pas trop spirituel de dire qu'on a fait des choses spirituelles. J'avoue que je ne trouve rien de spirituel dans le rôle d'Eudoxe, ni même rien d'intéressant, ce qui est bien plus nécessaire que d'être spirituel.

1. Corneille a dit *pour qui le mien soupire*. (Éd.)

REMARQUES SUR ANDROMÈDE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE AVEC LES MACHINES, SUR LE THÉATRE ROYAL DE BOURBON, EN 1650.

Préface du commentateur. — Il paraît par la pièce d'*Andromède* que Corneille se pliait à tous les genres. Il fut le premier qui fit des comédies dans lesquelles on retrouvait le langage des honnêtes gens de son temps, le premier qui fit des tragédies dignes d'eux, et le premier encore qui ait donné une pièce en machines qu'on ait pu voir avec plaisir.

On avait représenté *le Mariage d'Orphée et d'Eurydice, ou la grande Journée des Machines*, en 1640. Il y avait de la musique dans quelques scènes, le reste se déclamait comme à l'ordinaire.

L'*Andromède* de Corneille est aussi supérieure à cet *Orphée* que *Mélite* l'avait été aux comédies du temps : ainsi Corneille fut au-dessus de ses contemporains dans tous les genres qu'il traita.

Il est vrai que quand on a lu l'*Andromède* de Quinault, on ne peut plus lire celle de Corneille, de même que les comédies de Molière firent oublier pour jamais *Mélite* et *la Galerie du Palais*. Il y a pourtant des beautés dans l'*Andromède* de Corneille, et on les trouve dans les endroits qui tiennent de la vraie tragédie; par exemple, dans le récit que fait Phorbas, à l'avant-dernière scène de la pièce.

Cette pièce fut jouée au théâtre du Petit-Bourbon. Un Italien nommé Torelli fit les machines et les décorations. Ce spectacle eut un grand succès. L'opéra a fait tomber absolument toutes les pièces de ce genre; et quand même nous n'eussions point eu d'opéra, l'*Andromède* ne pouvait se soutenir quand le goût fut perfectionné.

Andromède était un si beau sujet d'opéra, que, trente-deux ans après Corneille, Quinault le traita sous le titre de *Persée*. Ce drame lyrique de Quinault fut, comme tout ce qui sortait alors de sa plume, tendre, ingénieux, facile. On retenait par cœur presque tous les couplets, on les citait, on les chantait, on en faisait mille applications. Ils soutenaient la musique de Lulli, qui n'était qu'une déclamation notée, appropriée avec une extrême intelligence au caractère de la langue : ce récitatif est si beau, qu'en paraissant la chose du monde la plus aisée, il n'a pu être imité par personne. Il fallait des vers de Quinault pour faire valoir le récitatif de Lulli, qui demandait des acteurs plutôt que des chanteurs. Enfin, Quinault fut sans contredit, malgré ses ennemis et malgré Boileau, au nombre des grands hommes qui illustrèrent le siècle éternellement mémorable de Louis XIV.

ANDROMÈDE,

TRAGÉDIE.

PROLOGUE.

V. 1. Arrête un peu ta course impétueuse;
Mon théâtre, Soleil, mérite bien tes yeux, etc.

Je ne ferai point de remarques détaillées sur *ce théâtre qui mérite les yeux du Soleil*, au lieu de *ses regards*, ni sur *le frein que le Soleil tient à ses chevaux;* mais je remarquerai que ce n'est pas Quinault qui consacra le premier ses prologues à la louange de Louis XIV; il ne lui donna même jamais de louanges aussi outrées dans le cours de ses conquêtes que Corneille lui en donne ici. Il n'est guère permis de dire à un prince qui n'a eu encore aucune occasion de se signaler qu'il est le plus grand des rois. Alexandre, César et Pompée, attachés au char de Louis XIV, avant qu'il ait pu rien faire, révoltent un peu le lecteur.

Je lui montre Pompée, Alexandre, César,
Mais comme des héros attachés à son char.

C'est cet endroit que Boileau voulait noter quand il dit à Louis XIV[1] :

Ce n'est pas qu'aisément, comme un autre, à ton char
Je ne pusse attacher Alexandre et César.

V. 79. Louis est le plus jeune et le plus grand des rois;
La majesté qui déjà l'environne
Charme tous ses François;
Il est lui seul digne de sa couronne.

On prononçait alors *François*, *Anglois*, ce qui était très-dur à l'oreille. On dit aujourd'hui *Anglais* et *Français;* mais les imprimeurs ne se sont pas encore défaits du ridicule usage d'imprimer avec un *o* ce qu'on prononce avec un *a*. Les Italiens ont eu plus de goût et de hardiesse; ils ont supprimé toutes les lettres qu'ils ne prononcent pas.

V. 83. Et quand même le ciel l'auroit mise à leur choix,
Il seroit le plus jeune et le plus grand des rois.

Racine a heureusement imité cet endroit dans sa *Bérénice*[2].

1. Épître I, vers 7-8. (Éd.) — 2. Acte I, scène V. (Éd.)

Parle; peut-on le voir sans penser comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le ciel l'eût fait naître,
Le monde en le voyant eût reconnu son maître?

C'est là qu'on voit l'homme de goût et l'écrivain aussi délicat qu'élégant; il fait parler Bérénice de son amant : ce n'est point une louange gague, le sentiment seul agit, l'éloge part du cœur. Quelle prodigieuse différence entre ces vers charmants et ce refrain : *Il est le plus jeune et le plus grand des rois!*

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 5. Puisque vous avez vu le sujet de ce crime,
Que chaque mois expie une telle victime.

Le sujet de ce crime, ce crime glorieux, *force jeux*, *ces miroirs vagabonds*, et toute cette longue et inutile description de la jalousie des Néréides, *qui se choisissent six fois*, pouvaient être des défauts du temps; et il était permis à Corneille de s'égarer dans un genre qui n'était pas le sien. Ce genre ne fut perfectionné par Quinault que trente ans après. Voyez comme dans sa tragédie-opéra de *Persée* et d'*Andromède*, Cassiope raconte la même aventure, comme il n'y a rien de trop dans son récit, comme il ne fait point le poëte mal à propos; tout est concis, vif, touchant, naturel, harmonieux.

Heureuse épouse, tendre mère[1],
Trop vaine d'un sort glorieux,
Je n'ai pu m'empêcher d'exciter la colère
De l'épouse du dieu de la terre et des cieux :
J'ai comparé ma gloire à sa gloire immortelle;
La déesse punit ma fierté criminelle;
Mais j'espère fléchir son courroux rigoureux.
J'ordonne les célèbres jeux
Qu'à l'honneur de Junon dans ces lieux on prépare.
Mon orgueil offensa cette divinité :
Il faut que mon respect répare
Le crime de ma vanité.

. . . .

Les dieux punissent la fierté.
Il n'est point de grandeur que le ciel irrité
N'abaisse quand il veut, et ne réduise en poudre.
Mais un prompt repentir
Peut arrêter la foudre
Toute prête à partir.

Les étrangers ne connaissent pas assez Quinault; c'est un des beaux

1. *Persée*, acte I, scène I. (Éd.)

génies qui aient fait honneur au siècle de Louis XIV. Boileau, qui en parle avec tant de mépris, était incapable de faire ce que Quinault a fait; personne n'écrira mieux en ce genre; c'est beaucoup que Corneille ait préparé de loin ces beaux spectacles.

Une remarque importante à faire, c'est qu'il n'y a pas une seule faute contre la langue dans les opéras de Quinault, à commencer depuis *Alceste*. Aucun auteur n'a plus de précision que lui, et jamais cette précision ne diminue le sentiment; il écrit aussi correctement que Boileau; et on ne peut mieux le venger des critiques passionnées de cet homme, d'ailleurs judicieux, qu'en le mettant à côté de lui.

V. 35. Et voyant ses regards s'épandre sur les eaux....

Des regards ne s'épandent ni ne se répandent.

V. 56. O nymphes! qui ne cède à des attraits si doux?
Et pourriez-vous nier, vous autres immortelles,
Qu'entre nous la nature en forme de plus belles?

Vous autres immortelles est comique.

V. 62. L'onde qui les reçut s'en irrita pour elles.

Ce vers est comme le précurseur de celui de Racine :

Le flot qui l'apporta recule épouvanté[1].

On a critiqué beaucoup ce dernier vers, et on n'a jamais parlé du premier; c'est que l'un est de *Phèdre*, que tous les amateurs savent par cœur, et que l'autre est d'*Andromède*, que presque personne ne lit. Il paraît utile d'observer que Corneille n'a point changé de style en changeant de genre. Le grand art consisterait à se proportionner à ses sujets.

V. 77. Nous courons à l'oracle en de telles alarmes,
Et voici ce qu'Ammon répondit à nos larmes....

Il y a bien loin de la mer d'Éthiopie à l'oracle d'Ammon; il fallait traverser toute l'Éthiopie et toute l'Égypte. On ne va guère consulter un oracle à quatre cents lieues quand le péril est si pressant.

V. 119. Les nymphes de la mer ne lui sont pas si chères
Qu'il veuille s'abaisser à suivre leurs colères.

Colère n'admet jamais de pluriel.

V. 123. Il venge, et c'est de là que votre mal procède,
L'injustice rendue aux beautés d'Andromède.

On ne rend point injustice comme on rend justice; c'est un barbarisme : la raison en est qu'on rend ce qu'on doit; on doit *justice*, on ne doit pas *injustice*. D'ailleurs, il y a beaucoup d'esprit dans le discours de Persée, mais il n'y a rien d'intéressant : c'est là un des grands

1. *Phèdre*. V, VI. (ÉD.)

défauts de Corneille. Quinault intéresse, quoiqu'il soit permis de négliger cet avantage dans l'opéra.

V. 147. Et quand pour l'espérer je serois assez folle,
Le roi dont tout dépend est homme de parole.

Ce terme *folle* et celui de *civilité*, et le ton de ce discours, sont bourgeois, tandis qu'il s'agit de dieux et de victimes. C'était un ancien usage, dont Corneille ne s'est défait que dans les grands morceaux de ses belles tragédies. Cet usage n'était fondé que sur la négligence des auteurs et sur le peu d'usage qu'ils avaient du monde. Les bienséances du style n'ont été connues que par Racine.

SCÈNE II.

V. 2. ....Laissons d'Andromède aller la destinée.

Aller la destinée est encore une de ces expressions populaires qui ne sont pas permises ; mais un défaut plus considérable est celui du rôle de ce Céphée, qui vient dire tranquillement qu'il faut que sa fille soit exposée comme une autre. Il n'y a rien de si froid que cette scène.

V. 15. Ce blasphème, seigneur, de quoi vous m'accusez....

Ce blasphème de quoi on l'accuse, et cette longue contestation entre le mari et la femme, dans un si grand malheur, n'est pas sans doute excusable.

V. 28. Ce qu'il a fait cinq fois, il le fera toujours.

On a déjà dit avec quel soin il faut éviter ces équivoques.

V. 61. Seigneur, s'il m'est permis d'entendre votre oracle,
Je crois qu'à sa prière il donne peu d'obstacle.

Un oracle qui donne peu d'obstacle à une prière; s'arrêter à ce que l'oracle en dit; le ciel qui est doux au crime des rois, et qui, leur ayant montré une légère haine, répand le reste de la peine sur les sujets : tout cela est d'un style bien incorrect, bien dur, bien obscur, bien barbare.

SCÈNE III.

V. 1. Reine de Paphe et d'Amathonte, etc.

Ce fut, dit-on, Boissette qui mit ce chœur en musique. On ne connaissait presque en ce temps-là qu'une espèce de faux-bourdon, qu'un contre-point grossier : c'était une espèce de chant d'église; c'était une musique de barbares, en comparaison de celle d'aujourd'hui. Ces paroles, *Reine de Paphe*, sont aussi ridicules que la musique. Il n'y a rien de moins musical, de moins harmonieux que, *d'où le mal procède part aussi le remède.* Le fond de toute cette idée est fort beau. Qu'importe le fond quand les vers sont durs et secs? C'est par l'heureux choix

des mots et par la mélopée que la poésie réussit. Les pensées les plus sublimes ne sont rien si elles sont mal exprimées.

V. 33. Allez, l'impatience est trop juste aux amants.

Il semble qu'il parle d'un habit.

SCÈNE IV.

V. der. . . . . . Les dieux ont parlé, c'est à moi de céder.

On sent assez combien cette scène est froide et mal placée. Quand même elle serait bien écrite, elle serait toujours mauvaise par le fond.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 12. Dites-moi cependant laquelle d'entre vous....
Mais il faut me le dire et sans faire les fines.
— Quoi, madame? — A tes yeux je vois que tu devines, etc.

Ces puérilités étaient le vice du temps. Cela pouvait s'appeler alors de la galanterie : on ne sentait pas l'indécence d'un pareil contraste avec le fond terrible de la pièce.

V. 57. Qu'elle est lente cette journée
Dont la fin doit me rendre heureux!

Ce page chante là une étrange chanson; mais, fût-elle bonne, un page qui vient chanter est bien froid:

V. 77. Viens, soleil, viens voir la beauté
Dont le divin éclat me dompte;
Et tu fuiras de honte
D'avoir moins de clarté.

L'amour de Phinée, qui va bien obliger le soleil à se cacher, et à fuir de honte d'avoir moins de clarté que le visage d'Andromède, est d'un ridicule bien plus fort que celui du poignard de Pyrame qui rougissait d'avoir versé le sang de son maître. On ne sort point d'étonnement de voir jusqu'où l'auteur de *Cinna* s'est égaré et s'est abaissé.

SCÈNE II.

V. 9. Approchez, Liriope, et rendez-lui son change.

Liriope qui rend son change au page, est encore d'une étrange galanterie.

(*Fin de la scène.*) Voici une de ces choses étranges que j'ai promis de remarquer; ce sont ces scènes de galanterie bourgeoise, aussi éloignées de la dignité de la tragédie que des grâces de l'opéra. C'est cette An-

dromède qui demande à ses filles d'honneur laquelle est amoureuse de Persée; c'est ce page qui chante une chanson insipide; c'est Andromède qui rend sérénade pour sérénade; c'est : *Approchez, Liriope, et rendez-lui son change*, etc. Il semble que tout cela ait été fait pour la noce d'un bourgeois de la rue Thibautodé.

Mais que l'on considère que les Français n'avaient aucun modèle dans ce genre; nous n'avons rien de supportable avant Quinault dans le lyrique.

SCÈNE III.

V. 25. Assez souvent le ciel par quelque fausse joie
Se plaît à prévenir les maux qu'il nous envoie.

Le plus grand fruit que l'on puisse recueillir de cette pièce, c'est d'en comparer les situations et les expressions avec celles de l'*Iphigénie* de Racine. Iphigénie, dans les mêmes circonstances, dit à son amant[1] :

Je meurs dans cet espoir satisfaite et tranquille;
Si je n'ai pas vécu la compagne d'Achille,
J'espère que du moins un heureux avenir
A vos faits immortels joindra mon souvenir,
Et qu'un jour mon trépas, source de votre gloire,
Ouvrira le récit d'une si belle histoire, etc.

C'est là qu'on trouve la perfection du style; c'est là que tous les écrivains, soit en prose, soit en vers, doivent chercher un modèle.

V. 61. Hélas! qu'il étoit grand quand je l'ai cru s'éteindre,
Votre amour, et qu'à tort ma flamme osoit s'en plaindre!

De longs discours et si peu naturels dans une situation si violente, si affreuse, si inattendue, sont pires que le page qui veut faire enfuir le soleil, et que Liriope qui lui rend son change.

SCÈNE IV.

V. 5. Épargne ma douleur, juges-en par sa cause,
Et va sans me forcer à te dire autre chose.

Cela est encore plus mauvais que tout ce que nous avons vu. Les inepties du page et de Liriope sont sans conséquence; mais un père qui sacrifie froidement sa fille, *sans lui dire autre chose*, joint l'atrocité au ridicule

V. 35. Apprenez que le sort n'agit que sous les dieux,
Et souffrez comme moi le bonheur de ces lieux.

Ce Céphée est ici plus insupportable que jamais; il sacrifie sa fille de trop bon cœur.

1. Acte V, scène II. (Éd.)

V. 59. J'y cours, mais autrement je jure ses beaux yeux,
Et mes uniques rois, et mes uniques dieux....

Il s'agit bien ici de *beaux yeux*, et d'*uniques rois*, et d'*uniques dieux*. Voyez comme Achille parle dans *Iphigénie*.

Cette scène a encore beaucoup de conformité avec l'*Iphigénie* de Racine. Andromède dit :

Seigneur, je vous l'avoue, il est bien douloureux
De tout perdre au moment que l'on croit être heureux!

Iphigénie s'exprime ainsi[1] :

J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis,
Peut-être assez d'honneurs environnoient ma vie
Pour ne pas souhaiter qu'elle me fût ravie,
Ni qu'en me l'arrachant un sévère destin
Si près de ma naissance en eût marqué la fin.

Jamais un sentiment naturel et touchant ne fut plus éloigné de l'emphase tragique, ni exprimé avec une élégance plus noble et plus simple. Jamais on n'a mis plus de charmes dans la véritable éloquence.

SCÈNE VI.

V. 2. . . . . .Je vole à son secours,
Et vais forcer le sort à prendre un autre cours.

Persée qui *va forcer le sort à prendre un autre cours* n'est pas le Persée de Quinault.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 11. Affreuse image du trépas....
Que l'on vous conçoit mal, quand on vous envisage
Avec un peu d'éloignement!

On doit remarquer un défaut que Corneille n'a pu éviter dans aucune de ses pièces de théâtre : c'est de faire parler le poëte à la place du personnage ; c'est de mettre en froids raisonnements, en maximes générales, ce qui doit être en sentiment : défaut dans lequel Racine n'est jamais tombé.

SCÈNE II.

V. 17. Chacun préféreroit le portrait au modèle,
Et bientôt l'univers n'adoreroit plus qu'elle.

Voilà encore un des grands défauts de Corneille ; il cherche des

1. Acte VI, scène IV. (Éd.)

pensées, des traits d'esprit, et, qui pis est, d'un esprit faux, quand il ne faut exprimer que la douleur. Cassiope découvre d'où provient tant de haine, c'est de jalousie; et Clytemnestre, dans *Iphigénie*, ne s'exprime pas ainsi.

Mais, malgré ce défaut, il y a des moments de chaleur dans le discours de Cassiope. On remarquera seulement qu'Andromède enchaînée sur son rocher, et sur le point d'être dévorée, n'est pas en état de faire la conversation.

ACTE IV.

SCÈNE II.

V. 34. Peut-être il ne lui faut qu'un soupir et deux larmes
Pour dissiper, etc.

C'est là un des plus étranges vers qu'on ait jamais faits en quelque genre que ce puisse être; mais ce n'est qu'un vers aisé à corriger, au lieu que les froids et inutiles discours d'Andromède et du chœur des nymphes ne peuvent être embellis.

SCÈNE III.

V. 1. Sur un bruit qui m'étonne, etc.

Le rôle de Phinée devient ridicule quand il fait des reproches à la princesse de ce qu'on la donne à celui qui l'a sauvée; il ne tenait qu'à lui de se mettre dans une barque, et d'aller combattre le monstre. Ce personnage est trop avili.

V. 46. Vous deviez l'espérer sur la foi d'un oracle, etc.

Ces contestations sont bien froides.

V. 78. Et vos respects trouvoient une digne matière
A me laisser l'honneur de mourir la première, etc.

Andromède accable trop ce Phinée.

SCÈNE IV.

V. 17. Je sais que Danaé fut son indigne mère;
L'or qui plut dans son sein l'y forma d'adultère :
Mais le pur sang des rois n'est pas moins précieux,
Ni moins chéri du ciel que les crimes des dieux.

Ces quatre vers sont beaux; c'est la condamnation de presque toutes les fables de l'antiquité.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 21. En cette extrémité que prétendez-vous faire?
— Tout hormis l'irriter, tout hormis lui déplaire;
Soupirer à ses pieds, pleurer à ses genoux, etc.

Corneille passe pour avoir dédaigné de parler d'amour; il en parle pourtant, et beaucoup, dans toutes ses pièces, sans en excepter une seule. C'était sans doute dans cet ouvrage, qui est moitié tragédie, moitié opéra, qu'il devait traiter cette passion; mais il fallait en parler autrement, et ne point dire qu'*un véritable amant espère jusqu'au bout*, etc.

SCÈNE II.

V. 1. Une seconde fois, adorable princesse, etc.

On ne doit jamais rien dire une seconde fois; cette scène n'est qu'une répétition de la précédente.

SCÈNE III.

V. 1. Que faisoit là Phinée? etc.

Cette scène est encore plus froide.

SCÈNE V.

V. 15. Il découvre à ces mots la tête de Méduse, etc.

Voici presque le seul morceau où l'on retrouve Corneille. Cette image des guerriers pétrifiés par la tête de Méduse est imitée d'Ovide[1] :

Immotusque silex armataque mansit imago.

Quinault n'a point exprimé ce qu'Ovide et Corneille ont si bien peint.

Je ne ferai point ici de remarque sur cette phrase qui n'est pas française, *descendons en un combat;* sur ces mots, *ne prends que ton courage; faits choir Ménale; sauvez vos regards*. Je n'ai presque point examiné le style de cette pièce; il est trop négligé et trop incorrect. La pièce d'ailleurs est oubliée, et il n'y a que celles qui sont restées au théâtre sur lesquelles on puisse entrer dans des détails utiles.

V. 21. J'entends comme à grands pas ce vainqueur le poursuit,
Comme il court se venger de qui l'osoit surprendre, etc.

Cette description paraît digne des bons ouvrages de Corneille.

1. *Métam.*, V, 199. (Éd.)

SCÈNE VII.

On pouvait se passer de Mercure.

REMARQUES

SUR DON SANCHE D'ARAGON,

COMÉDIE HÉROÏQUE REPRÉSENTÉE EN 1650.

Préface du commentateur. — Ce genre purement romanesque, dénué de tout ce qui peut émouvoir et de tout ce qui fait l'âme de la tragédie, fut en vogue avant Corneille. *Don Bernard de Cabrera*, *Laure persécutée*, et plusieurs autres pièces, sont dans ce goût; c'est ce qu'on appelait *comédie héroïque*, genre mitoyen qui peut avoir ses beautés. La comédie de *l'Ambitieux* de Destouches est à peu près du même genre, quoique beaucoup au-dessous de *Don Sanche d'Aragon*, et même de *Laure*. Ces espèces de comédies furent inventées par les Espagnols. Il y en a beaucoup dans Lope de Vega. Celle-ci est tirée d'une pièce espagnole, intitulée *el Palacio confuso*, et du roman de Pélage.

Peut-être les comédies héroïques sont-elles préférables à ce qu'on appelle la *tragédie bourgeoise*, ou la *comédie larmoyante.* En effet, cette comédie larmoyante, absolument privée de comique, n'est au fond qu'un monstre né de l'impuissance d'être ou plaisant ou tragique.

Celui qui ne peut faire ni une vraie comédie ni une vraie tragédie, tâche d'intéresser par des aventures bourgeoises attendrissantes : il n'a pas le don du comique; il cherche à y suppléer par l'intérêt : il ne peut s'élever au cothurne, il rehausse un peu le brodequin.

Il peut arriver sans doute des aventures très-funestes à de simples citoyens, mais elles sont bien moins attachantes que celles des souverains, dont le sort entraîne celui des nations. Un bourgeois peut être assassiné comme Pompée; mais la mort de Pompée fera toujours un tout autre effet que celle d'un bourgeois.

Si vous traitez les intérêts d'un bourgeois dans le style de *Mithridate*, il n'y a plus de convenance; si vous représentez une aventure terrible d'un homme du commun en style familier, cette diction familière, convenable au personnage, ne l'est plus au sujet. Il ne faut point transposer les bornes des arts; la comédie doit s'élever, et la tragédie doit s'abaisser à propos; mais ni l'une ni l'autre ne doit changer de nature.

Corneille prétend que le refus d'un suffrage illustre fit tomber son *Don Sanche*. Le suffrage qui lui manqua fut celui du grand Condé.

Mais Corneille devait se souvenir que les dégoûts et les critiques du cardinal de Richelieu, homme plus accrédité dans la littérature que le grand Condé, n'avaient pu nuire au *Cid*. Il est plus aisé à un prince de faire la guerre civile, que d'anéantir un bon ouvrage. *Phèdre* se releva bientôt, malgré la cabale des hommes les plus puissants.

Si *Don Sanche* est presque oublié, s'il n'eut jamais un grand succès, c'est que trois princesses amoureuses d'un inconnu débitent les maximes les plus froides d'amour et de fierté; c'est qu'il ne s'agit que de savoir qui épousera ces princesses; c'est que personne ne se soucie qu'elles soient mariées ou non. Vous verrez toujours l'amour traité, dans les pièces suivantes de Corneille, du style froid et entortillé des mauvais romans de ce temps-là. Vous ne verrez jamais les sentiments du cœur développés avec cette noble simplicité, avec ce naturel tendre, avec cette élégance qui nous enchante dans le quatrième livre de Virgile, dans certains morceaux d'Ovide, dans plusieurs rôles de Racine; mérite que depuis Racine personne n'a connu parmi nous, dont aucun auteur n'a approché en Italie depuis le *Pastor fido;* mérite entièrement ignoré en Angleterre, et même dans le reste de l'Europe.

Corneille est trop grand par les belles scènes du *Cid*, de *Cinna*, des *Horaces*, de *Polyeucte*, de *Pompée*, etc., pour qu'on puisse le rabaisser en disant la vérité. Sa mémoire est respectable; la vérité l'est encore davantage. Ce commentaire est principalement destiné à l'instruction des jeunes gens. La plupart de ceux qui ont voulu imiter Corneille, et qui ont cru qu'une intrigue froide, soutenue de quelques maximes de méchanceté qu'on appelle politique, et d'insolence qu'on appelle grandeur, pourrait soutenir leurs pièces, les ont vues tomber pour jamais. Corneille suppose toujours, dans les examens de ses pièces, depuis *Théodore* et *Pertharite*, quelque petit défaut qui a nui à ses ouvrages; et il oublie toujours que le froid, qui est le plus grand défaut, est ce qui les tue.

La grandeur héroïque de don Sanche, qui se croit fils d'un pêcheur, est d'une beauté dont le genre était inconnu en France; mais c'est la seule chose qui pût soutenir cette pièce, indigne d'ailleurs de l'auteur de *Cinna*. Le succès dépend presque toujours du sujet. Pourquoi Corneille choisit-il un roman espagnol, une comédie espagnole pour son modèle, au lieu de choisir dans l'histoire romaine et dans la fable grecque?

C'eût été un très-beau sujet qu'un soldat de fortune qui rétablit sur le trône sa maîtresse et sa mère sans les connaître : mais il faudrait que dans un tel sujet tout fût grand et intéressant.

DON SANCHE D'ARAGON,

COMÉDIE HÉROÏQUE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 1. Après tant de malheurs, enfin le ciel propice
S'est résolu, ma fille, à nous faire justice.

On a déjà observé qu'il ne faut jamais manquer à la grande loi de faire connaître d'abord ses personnages et le lieu où ils sont. Voilà une mère et une fille dont on ne connaît les noms que dans la liste imprimée des acteurs. Comment les deviner? comment savoir que la scène est à Valladolid? On ne sait pas non plus quelle est cette reine de Castille dont on parle. Si votre sujet est grand et connu comme la mort de Pompée, vous pouvez tout d'un coup entrer en matière; les spectateurs sont au fait, l'action commence dès le premier vers, sans obscurité : mais si les héros de votre pièce sont tous nouveaux pour les spectateurs, faites connaître dès les premiers vers leurs noms, leurs intérêts, l'endroit où ils parlent.

V. 3. Notre Aragon pour nous presque tout révolté....
Se remet sous nos lois et reconnoît ses reines;
Et par ses députés qu'aujourd'hui l'on attend,
Rend d'un si long exil le retour éclatant.

Il semble, par la phrase, que ce soit l'exil qui retourne. La diction est aussi obscure que l'exposition.

V. 16. Le peuple vous rappelle, et peut vous dédaigner,
Si vous ne lui portez, au retour de Castille,
Que l'avis d'une mère, et le nom d'une fille.

Au retour de Castille, n'est pas plus français que le retour de l'exil, et est beaucoup plus obscur.

V. 24. On aime votre sceptre, on vous aime, et sur tous
Du comte don Alvar la vertu non commune
Vous aima dans l'exil et durant l'infortune.

Le comte don Alvar qui aima dona Elvire sur tous, est bien moins français encore.

V. 27. Qui vous aima sans sceptre, et se fit votre appui,
Quand vous le recouvrez, est bien digne de lui.

Lui ne se dit jamais des choses inanimées à la fin d'un vers. Cela paraît une bizarrerie de la langue, mais c'est une règle.

V. 41. . . . . Une secrète flamme
A déjà, malgré moi, fait ce choix dans votre âme.

Une secrète flamme qui fait un choix !

V. 51. Mais combien a-t-on vu de princes déguisés....
Dompter des nations, gagner des diadèmes !

On ne dit point *gagner des diadèmes;* c'est peut-être encore une bizarrerie.

V. 56. J'aime et prise en Carlos ses rares qualités.
Il n'est point d'âme noble en qui tant de vaillance
N'arrache cette estime et cette bienveillance;
Et l'innocent tribut de ces affections,
Que doit toute la terre aux belles actions,
N'a rien qui déshonore une jeune princesse.
En cette qualité je l'aime et le caresse, etc.

Carlos, en qui tant de vaillance arrache l'estime et la bienveillance; et *l'innocent tribut des affections que toute la terre doit aux belles actions;* et *dona Elvire qui l'aime et le caresse en cette qualité!* Il faut avouer que voilà un amas d'expressions impropres et de fautes contre la syntaxe, qui forment un étrange style.

V. 81. S'y voyant sans emploi, sa grande âme inquiète
Veut bien de don Garcie achever la défaite.

Il faudrait que ce don Garcie fût d'abord connu; le spectateur ne sait ni où il est, ni qui parle, ni de qui l'on parle.

V. 85. Mais quand il vous aura sur le trône affermie,
Et jeté sous vos pieds la puissance ennemie....

Jeter une puissance sous des pieds !

V. der. Madame, la reine entre.

Quelle reine? Rien n'est annoncé, rien n'est développé. C'est surtout dans ces sujets romanesques, entièrement inconnus au public, qu'il faut avoir soin de faire l'exposition la plus nette et la plus précise.

J'aimerois encor mieux qu'il déclinât son nom,
Et dît : Je suis Oreste, ou bien Agamemnon [1].

SCÈNE II.

V. 1. Aujourd'hui donc, madame,
Vous allez d'un héros rendre heureuse la flamme,

1. Boileau, *Art poét.*, III, 33-34. (Éd.)

Et d'un mot satisfaire aux plus ardents souhaits
Que poussent vers le ciel vos fidèles sujets.

Des souhaits qu'on pousse! et madame, qui va rendre heureuse la flamme!

V. 7. Je fais dessus moi-même un illustre attentat
Pour me sacrifier au repos de l'État.
Que c'est un sort fâcheux et triste que le nôtre,
De ne pouvoir régner que sous les lois d'un autre,
Et qu'un sceptre soit cru d'un si grand poids pour nous,
Que pour le soutenir il nous faille un époux!

Et Isabelle qui fait un illustre attentat sur elle-même, et un sceptre qui est cru!

V. 30. On vous obéira, quoi qu'il vous plaise élire.

Cela n'est ni élégant ni harmonieux.

V. 33. Le rang que nous tenons, jaloux de notre gloire,
Souvent dans un tel choix nous défend de nous croire,
Jette sur nos désirs un joug impérieux, etc.

Un joug impérieux jeté sur des désirs!

SCÈNE III.

V. 14. Mais quoique mon dessein soit d'y borner mon choix....
Je veux en le faisant pouvoir ne le pas faire.

Quels vers! Nous avons déjà dit qu'on doit éviter ce mot *faire* autant qu'on le peut.

V. 23. Ce n'est point ni son choix, ni l'éclat de ma race,
Qui me font, grande reine, espérer cette grâce.

Ce n'est point, est ici un solécisme; il faut, *ce n'est ni son choix*.

V. 25. Je l'attends de vous seule et de votre bonté,
Comme on attend un bien qu'on n'a pas mérité,
Et dont, sans regarder service ni famille,
Vous pouviez faire part au moindre de Castille.

Au moindre de Castille, est un barbarisme; il faut *au moindre guerrier*, *au moindre gentilhomme de la Castille*. La plus grande faute est que cela n'est pas vrai. Elle ne peut choisir le moindre sujet de la Castille.

V. 64. Tout beau, tout beau, Carlos; d'où vous vient cette audace?

Tout beau, *tout beau*, pourrait être ailleurs bas et familier, mais ici je le crois très-bien placé; cette manière de parler est assez convenable, d'un seigneur très-fier à un soldat de fortune. Cela forme une situation singulière et intéressante, inconnue jusque-là au théâtre.

Elle donne lieu très-naturellement à Carlos de parler dignement de ses grandes actions. La vertu qui s'élève quand on veut l'avilir produit presque toujours de belles choses.

V. 72. . . . . Nous vous avons vu faire,
Et savons mieux que vous ce que peut votre bras.

Faire est ici plus supportable, mais il n'est que supportable. Racine n'aurait jamais dit, *nous vous avons vu faire.*

V. 74. Vous en êtes instruits, et je ne la suis pas.

Elle devrait certainement le savoir : Carlos est à sa cour; Carlos a fait des actions connues de tout le monde, il a sauvé la Castille, et elle dit qu'elle n'en sait rien! Il était aisé de sauver cette faute, et la reine, qui a de l'inclination pour Carlos, pouvait prendre un autre tour. Observez qu'il faut, *et je ne le suis pas.* S'il y avait là plusieurs reines, elles diraient, *nous ne le sommes pas*, et non *nous ne les sommes pas.* Ce *le* est neutre; on a déjà fait cette remarque, mais on peut la répéter pour les étrangers.

V. 75. . . . . .Il importe aux monarques
Qui veulent aux vertus rendre de dignes marques,
De les savoir connoître, et ne pas ignorer
Ceux d'entre leurs sujets qu'ils doivent honorer.

Rendre de dignes marques, est un barbarisme.

V. 79. Je ne me croyois pas être ici pour l'entendre.

C'est un solécisme; il faut, *je ne croyais pas être ici.*

V. 91. Ce même roi me vit dedans l'Andalousie.

On a déjà fait voir combien *dedans* est vicieux, et surtout quand il s'agit d'une province; c'est alors un solécisme.

V. 108. Voilà dont le feu roi me promit récompense.

Voilà dont est un solécisme; il faut, *voilà les services*, *les exploits*, *les actions*, *dont*. etc.

V. 112. Je prends sur moi sa dette, et je vous la fais bonne,

est trop trivial; c'est le style des marchands.

V. 121. Se pare qui voudra du nom de ses aïeux :
Moi, je ne veux porter que moi-même en tous lieux, etc.

Cette tirade était digne d'être imitée par Corneille; et l'on voit que si elle n'était pas dans l'espagnol, il l'aurait faite. Il est vrai que *mon bras est mon père* est trop forcé.

V. 125. Mais pour en quelque sorte obéir à vos lois,
Seigneur, pour mes parents je nomme mes exploits;
Ma valeur est ma race, et mon bras est mon père.

Quand *pour* est suivi d'un verbe, il ne faut ni l'adverbe entre deux, ni rien qui tienne lieu d'adverbe.

V. 147. . . . . .Eh bien! je l'anoblis,
Quelle que soit sa race et de qui qu'il soit fils.

Il faut éviter soigneusement ces cacophonies. On a déjà remarqué cette faute.

V. 154. Au choix de ses États elle veut demeurer.

Demeurer au choix, est un barbarisme; il faut, *s'en tenir au choix*, ou *demeurer attachée au choix des États*.

V. 156. Elle prend vos transports pour un excès de flamme....
. . . . . Au lieu d'en punir le zèle injurieux,
Sur un crime d'amour elle ferme les yeux.

Le zèle injurieux d'un excès de flamme!

V. 160. Ne faites point ici de fausse modestie.

Faire de fausse modestie, barbarisme et solécisme; il faut, *n'affectez point ici de fausse modestie*. Mais il ne s'agit pas ici de modestie, quand Manrique parle d'antipathie; c'est jouer au propos interrompu.

V. 175. Marquis, prenez ma bague....

La bague du marquis vaut bien l'anneau royal d'Astrate. Cela est tout espagnol.

Ibid. . . . . .Et la donnez pour marque
Au plus digne des trois, que j'en fasse un monarque;

barbarisme et solécisme.

SCÈNE IV.

V. 18. Comtes, de cet anneau dépend le diadème.
Il vaut bien un combat, vous avez tous du cœur,
Et je le garde.... — A qui, Carlos? — A mon vainqueur.

Cela est digne de la tragédie la plus sublime. Dès qu'il s'agit de grandeur, il y en a toujours dans les pièces espagnoles. Mais ces grands traits de lumière, qui percent l'ombre de temps en temps, ne suffisent pas : il faut un grand intérêt; nulle langueur ne doit l'interrompre; les raisonnements politiques, les froids discours d'amour, le glacent; et les pensées recherchées, les tours forcés, l'affaiblissent.

SCÈNE V.

V. 13. Les rois de leurs faveurs ne sont jamais comptables;
Ils font, comme il leur plaît, et défont nos semblables.

Cela n'était pas vrai dans ce temps-là; un roi de Castille ou d'Aragon n'avait pas le droit de destituer un homme titré.

ACTE II.

SCÈNE I.

Cette scène et toutes les longues dissertations sur l'amour et la fierté ont toujours un défaut; et ce vice, le plus grand de tous, c'est l'ennui. On ne va au théâtre que pour être ému. L'âme veut toujours être hors d'elle-même, soit par la gaieté, soit par l'attendrissement, et au moins par la curiosité. Aucun de ces buts n'est atteint, quand une Blanche dit à sa reine : *Vous l'avez honoré sans vous déshonorer;* et que la reine réplique que, *pour honorer sa générosité, l'amour s'est joué de son autorité*, etc.

Les scènes suivantes de cet acte sont à peu près dans le même goût, et tout le nœud consiste à différer le combat annoncé, sans aucun événement qui attache, sans aucun sentiment qui intéresse.

Il y a de l'amour, comme dans toutes les pièces de Corneille; et cet amour est froid, parce qu'il n'est qu'amour. Ces reines qui se passionnent froidement pour un aventurier ajouteraient la plus grande indécence à l'ennui de cette intrigue, si le spectateur ne se doutait pas que Carlos est autre chose qu'un soldat de fortune. On a condamné l'infante du *Cid*, non-seulement parce qu'elle est inutile, mais parce qu'elle ne parle que de son amour pour Rodrigue. On condamna de même dans son *Don Sanche* trois princesses éprises d'un inconnu, qui a fait de bien moins grandes choses que le Cid; et le pis de tout cela, c'est que l'amour de ces princesses ne produit rien du tout dans la pièce. Ces fautes sont des auteurs espagnols; mais Corneille ne devait pas les imiter.

A l'égard du style, il est à la fois incorrect et recherché, obscur et faible, dur et traînant. Il n'a rien de cette élégance et de ce piquant qui sont absolument nécessaires dans un pareil sujet.

Il faudrait charger les pages de remarques plus longues que le texte, si on voulait critiquer en détail les expressions. Les remarques sur le premier acte peuvent suffire pour faire voir aux commençants ce qu'ils doivent imiter, et ce qu'ils ne doivent pas suivre. Les solécismes et les barbarismes dont cette pièce fourmille seront assez sentis. Comme Corneille n'avait point encore de rivaux, il écrivait avec une extrême négligence; et quand il fut éclipsé par Racine, il écrivit encore plus mal.

V. 28. Je voulois seulement essayer leur respect, etc.

Essayer le respect; un choix qui donne la peine; il est bien dur à qui se voit régner; l'amour à la faveur trouve une pente aisée; il est attaché à l'intérêt du sceptre; un outrage invisible revêtu de gloire! Que dire d'un pareil galimatias? il faut se taire, et ne pas continuer d'inutiles remarques sur une pièce qu'il n'est pas possible de lire. Il y a quelques beaux morceaux sur la fin : nous en parlerons avec d'autant plus de plaisir, que nous ressentons plus de peine à être obligés de

critiquer toujours. C'est suivant ce principe que nous ne les reprenons qu'au cinquième acte.

ACTE V.

SCÈNE V.

V. 27. Je suis bien malheureux si je vous fais pitié!

Tout ce que dit ici Carlos est grand, sans enflure, et d'une beauté vraie. Il n'y a que ce vers, pris de l'espagnol, dont le bon goût puisse être mécontent :

A l'exemple du ciel, j'ai fait beaucoup de rien.

Ces traits hardis surprennent souvent le parterre; mais y a-t-il rien de moins convenable que de se comparer à Dieu? Quel rapport les actions d'un soldat qui s'est élevé peuvent-elles avoir avec la création? On ne saurait être trop en garde contre ces hyperboles audacieuses qui peuvent éblouir des jeunes gens, que tous les hommes sensés réprouvent, et dont vous né trouverez jamais d'exemple, ni dans Virgile, ni dans Cicéron, ni dans Horace, ni dans Racine.

Remarquez encore que le mot de *ciel* n'est pas ici à sa place, attendu que Dieu a créé le ciel et la terre, et qu'on ne peut dire en cette occasion que *le ciel a fait beaucoup de rien.*

V. 87. Mais je vous tiens ensemble heureux au dernier point
D'être né d'un tel père et de n'en rougir point.

Ce dernier vers est très-beau et digne de Corneille. Au reste, le dénoûment est à l'espagnole.

REMARQUES SUR NICOMÈDE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1650.

Préface du commentateur. — *Nicomède* est dans le goût de *Don Sanche d'Aragon.* Les Espagnols, comme on l'a déjà dit, sont les inventeurs de ce genre, qui est une espèce de comédie héroïque. Ce n'est ni la terreur ni la pitié de la vraie tragédie : ce sont des aventures extraordinaires, des bravades, des sentiments généreux, et une intrigue dont le dénoûment heureux ne coûte ni de sang aux personnages ni de larmes aux spectateurs. L'art dramatique est une imitation de la nature, comme l'art de peindre. Il y a des sujets de peinture sublimes, il y en a de simples; la vie commune, la vie champêtre, les paysages, les grotesques même, entrent dans cet art. Raphaël a peint les hor-

reurs de la mort, et les noces de Psyché. C'est ainsi que dans l'art dramatique on a la pastorale, la farce, la comédie, la tragédie, plus ou moins héroïque, plus ou moins terrible, plus ou moins attendrissante.

Lorsqu'on rejoua, en 1756, *Nicomède*, oubliée pendant plus de quatre-vingts ans, les comédiens du roi ne l'annoncèrent que sous le titre de tragi-comédie. Cette pièce est peut-être une des plus fortes preuves du génie de Corneille, et je ne suis pas étonné de l'affection qu'il avait pour elle. Ce genre est non-seulement le moins théâtral de tous, mais le plus difficile à traiter. Il n'a point cette magie qui transporte l'âme, comme le dit si bien Horace :

> Ille per extentum funem mihi posse videtur
> Ire poeta, meum qui pectus inaniter angit,
> Irritat, mulcet, falsis terroribus implet
> Ut magus; et modo me Thebis, modo ponit Athenis.
> Hor., Ep. I, lib. II, vers. 216-19.

Ce genre de tragédie ne se soutenant point par un sujet pathétique, par de grands tableaux, par les fureurs des passions, l'auteur ne peut qu'exciter un sentiment d'admiration pour le héros de la pièce. L'admiration n'émeut guère l'âme, ne la trouble point. C'est de tous les sentiments celui qui se refroidit le plus tôt. Le caractère de Nicomède avec une intrigue terrible, telle que celle de *Rodogune*, eût été un chef-d'œuvre.

NICOMÈDE

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 1. Après tant de hauts faits, il m'est bien doux, seigneur,
De voir encor mes yeux régner sur votre cœur.

On ne voit point ses yeux. Cette figure manque un peu de justesse; mais c'est une faute légère.

V. 3. De voir sous les lauriers qui vous couvrent la tête....

Ce *vous* rend l'expression trop vulgaire. *Je me suis couvert la tête; vous vous êtes fait mal au pied.* Il faut chercher des tours plus nobles. Rarement alors on s'étudiait à perfectionner son style.

V. 4. Un si grand conquérant être encor ma conquête.

Corneille paraît affectionner ces vers d'antithèse :

Ce qu'il doit au vaincu brûlant pour le vainqueur.
Et pour être invaincu l'on n'est pas invincible.
J'irai sous mes cyprès accabler ses lauriers.

Ces figures ne doivent pas être prodiguées. Racine s'en sert très-rarement. Cependant il a imité ce vers dans *Andromaque* [1] :

Mener en conquérant sa nouvelle conquête.

Il dit aussi :

Vous me voulez aimer, et je ne puis vous plaire...
Vous m'aimeriez, madame, en me voulant haïr.

Non ego paucis
Offendar maculis.

V. 5. Et de toute la gloire acquise à ses travaux
Faire un illustre hommage à ce peu que je vaux.

Cette manière de s'exprimer est absolument bannie. On dirait à présent, dans le style familier, *au peu que je vaux*. L'épithète d'*illustre* gâte presque tous les vers où elle entre, parce qu'elle ne sert qu'à remplir le vers, qu'elle est vague, qu'elle n'ajoute rien au sens.

V. 9. Je vous vois à regret, tant mon cœur amoureux
Trouve la cour pour vous un séjour dangereux.

Il ne sied point à une princesse de dire qu'elle est amoureuse, et surtout de commencer une tragédie par des expressions qui ne conviennent qu'à une bergère naïve. Nous avons observé ailleurs qu'un personnage doit faire connaître ses sentiments sans les exprimer grossièrement Il faut qu'on découvre son ambition, sans qu'il ait besoin de dire *je suis ambitieux;* sa jalousie, sa colère, ses soupçons, et qu'il ne dise pas, *je suis colère*, *je suis soupçonneux*, *jaloux*, à moins que ce ne soit un aveu qu'il fasse de ses passions.

V. 15. La haine que pour vous elle a si naturelle....

L'inversion de ce vers gâte et obscurcit un sens clair qui est, *la haine naturelle qu'elle a pour vous*. Que Racine dit la même chose bien plus élégamment !

Des droits de ses enfants une mère jalouse,
Pardonne rarement au fils d'une autre épouse [2].

V. 16. A mon occasion encor se renouvelle.

A mon occasion est de la prose rampante.

1. Acte V, scène II. (Éd.) — 2. *Phèdre*, acte II, scène V. (Éd.)

V. 18. Je le sais, ma princesse, et qu'il vous fait la cour.

Faire la cour, dans cette acception, est banni du style tragique. *Ma princesse* est devenu comique, et ne l'était point alors.

V. 19. Je sais que les Romains, qui l'avoient en otage,
L'ont enfin renvoyé pour un plus digne ouvrage;
Que ce don à sa mère étoit le prix fatal
Dont leur Flaminius marchandoit Annibal.

Cette expression populaire, *marchandait*, devient ici très-énergique et très-noble, par l'opposition du grand nom d'Annibal, qui inspire du respect. On dirait très-bien, même en prose : Cet empereur, après avoir *marchandé* la couronne, trafiqua du sang des nations. Mais *ce don dont leur Flaminius*, n'est ni harmonieux ni français; on ne marchande point d'un don.

V. 23. Que le roi par son ordre eût livré ce grand homme,
S'il n'eût par le poison lui-même évité Rome.

Éviter une ville par le poison est une espèce de barbarisme; il veut dire, *éviter par le poison la honte d'être livré aux Romains*, *l'opprobre qu'on lui destinait à Rome.*

V. 25. Et rompu par sa mort les spectacles pompeux
Où l'effroi de son nom le destinoit chez eux.

Rompre des spectacles n'est pas français. Par une singularité commune à toutes les langues, on interrompt des spectacles, quoiqu'on ne les rompe pas; on corrompt le goût, on ne le rompt pas. Souvent le composé est en usage quand le simple n'est pas admis; il y en a mille exemples.

V. 37. Et je ne vois que vous qui le puisse arrêter,
Pour aider à mon frère à vous persécuter.

Aider à quelqu'un est une expression populaire : *aidez-lui à marcher*. Il faut, *pour aider mon frère.*

V. 41. Annibal, qu'elle vient de lui sacrifier,
L'engage en sa querelle, et m'en fait défier.

A quoi se rapporte cet *en? Me fait défier* n'est pas français. Il veut dire, *me donne des soupçons sur elle*, *me force à me défier d'elle.*

V. 45. Ma gloire et mon amour peuvent bien peu sur moi,
S'il faut votre présence à soutenir ma foi.

Une présence à soutenir la foi n'est pas français. On dit, *il faut soutenir*, et non *à soutenir.*

V. 49. Attale, qu'en otage ont nourri les Romains,
Ou plutôt qu'en esclave ont façonné leurs mains,
Sans lui rien mettre au cœur qu'une crainte servile,
Qui tremble à voir une aigle et respecte un édile.

La crainte qui tremble paraît une expression faible et négligée, un pléonasme. Ce vers est très-beau, *qui tremble à voir une aigle et respecte un édile.*

V. 56. Et si Rome une fois contre nous s'intéresse.

On se ligue, on entreprend, on agit, on conspire *contre;* mais on s'intéresse *pour*. On peut dire, *Rome est intéressée dans un traité contre nous. Contre* tombe alors sur le traité. Cependant je crois qu'on peut dire en vers, *s'intéresse contre nous :* c'est une espèce d'ellipse.

V. 63. ....La reine d'Arménie
Est due à l'héritier du roi de Bithynie,
Et ne prendra jamais un cœur assez abject
Pour se laisser réduire à l'hymen d'un sujet.

Cette expression de *prendre un cœur*, pour signifier *prendre des sentiments*, n'est guère permise que quand on dit, *prendre un cœur nouveau*, ou bien, *reprendre cœur*, *reprendre courage*.

V. 73. Et saura vous garder même fidélité
Qu'elle a gardée aux droits de l'hospitalité.

Même fidélité qu'elle a gardée est un solécisme; il faut, *la même fidélité*, ou *cette fidélité.*

V. 77. Seigneur, votre retour, loin de rompre ses coups,
Vous expose vous-même, et m'expose après vous.

On ne rompt pas plus des coups que des spectacles.

V. 79. Comme il est fait sans ordre, il passera pour crime.

Faire un retour est un barbarisme.

V. 83. Si j'ai besoin de vous de peur qu'on me contraigne,
J'ai besoin que le roi, qu'elle-même vous craigne.

Il faudrait, pour que la phrase fût exacte, la négation *ne*, *qu'on ne me contraigne*. En général, voici la règle. Quand les Latins emploient le *ne*, nous l'employons aussi. *Vereor ne cadat*, je crains qu'il ne tombe; mais quand les Latins se servent d'*ut*, *utrum*, nous supprimons ce *ne*. *Dubitro utrum eas*, je doute que vous alliez; *opto ut vivas*, je souhaite que vous viviez. Quand *je doute* est accompagné d'une négation, *Je ne doute pas*, on la redouble pour exprimer la chose : *Je ne doute pas que vous ne l'aimiez*. La suppression du *nc* dans le cas où il est d'usage est une licence qui n'est permise que quand la force de l'expression la fait pardonner.

V. 88. S'ils vous tiennent ici, tout est pour eux sans crainte,

n'est pas français, et n'a de sens en aucune langue. Il veut dire, *tout est sûr pour eux; ils n'ont rien à craindre; ils sont maîtres de tout; ils peuvent tout; tout les rassure.*

V. 89. Et ne vous flattez point, ni sur votre grand cœur,
Ni sur l'éclat d'un nom cent et cent fois vainqueur.

Un nom n'est pas vainqueur, à moins qu'on n'exprime que la terreur seule de ce nom a tout fait. On dit alors noblement, *son nom seul a vaincu.* Il ne faut jamais se servir de ces mots inutiles, *cent et cent fois.*

V. 91. Quelque haute valeur que puisse être la vôtre....

Ce vers est défectueux. Il est vrai qu'il n'était pas facile; mais ce sont ces mêmes difficultés qui, lorsqu'elles sont vaincues, rendent la belle poésie si supérieure à la prose.

V. 92. Vous n'avez en ces lieux que deux bras comme un autre.

Voilà de ces vers de la basse comédie, qu'on se permettait trop souvent dans le style noble.

V. 101. Deux (assassins) s'y sont découverts, que j'amène avec moi,
Afin de la convaincre et détromper le roi

Il faut pour l'exactitude, *et de détromper*. Mais cette licence est souvent très-excusable en vers; il n'est pas permis de la prendre en prose.

V. 105. Trois sceptres, à son trône attachés par mon bras,
Parleront au lieu d'elle, et ne se tairont pas.

Toute métaphore, comme on l'a dit, pour être bonne, doit être une image qu'on puisse peindre. Mais comment peindre trois sceptres qu'un bras attache à un trône, et qui parlent? D'ailleurs, puisque les sceptres parleront, il est clair qu'ils ne se tairont pas. Ces sortes de pléonasmes sont les plus vicieux; ils retombent quelquefois dans ce qu'on appelle le style niais : *Hélas ! s'il n'était pas mort, il serait encore en vie.*

V. der. Il ne m'a jamais vu, ne me découvrez pas.

Il serait mieux, à mon avis, que Nicomède apportât quelque raison qui fît voir qu'il ne doit pas être reconnu par son frère avant d'avoir parlé au roi. Il semble que Nicomède veuille seulement se procurer ici le plaisir d'embarrasser son frère, et que l'auteur ne songe qu'à ménager une de ces scènes théâtrales. Celle-ci est plutôt de la haute comédie que de la tragédie. Elle est attachante, et, quoiqu'elle ne produise rien dans la pièce, elle fait plaisir.

SCÈNE II.

V. 5. Si ce front est mal propre à m'acquérir le vôtre,
Quand j'en aurai dessein j'en saurai prendre un autre.

Mal propre, dans toutes ses acceptions, est absolument banni du style noble; et par la construction il semble que le front de Laodice

soit mal propre à acquérir le front d'Attale. De plus, *prendre un front* est un barbarisme. On dit bien, *il prit un visage sévère, un front serein* ou *triste;* mais en général on ne peut pas dire, *prendre un front*, parce qu'on ne peut prendre ce qu'on a. Il faut ajouter une épithète qui marque le sentiment qu'on peint sur son front, sur son visage.

V. 7. Vous ne l'acquerrez point, puisqu'il est tout à vous.

Ces compliments, ces dialogues de conversation, ne doivent pas entrer dans la tragédie.

V. 8. Je n'ai donc pas besoin d'un visage plus doux.

Avoir besoin d'un visage !

V. 10. C'est un bien mal acquis, que j'aime mieux vous rendre.

Laodice commence à prendre le ton de l'ironie. Corneille l'a prodiguée dans cette pièce d'un bout à l'autre. Il ne faut pas soutenir un ouvrage entier par la même figure. L'ironie par elle-même n'a rien de tragique; il faudrait au moins qu'elle fût noble : mais *un bien mal acquis* est comique.

V. 14. Pour garder votre cœur, je n'ai pas où le mettre.

Après les beaux vers que Laodice a débités dans la scène précédente et va débiter encore, on ne peut, sans chagrin, lui voir prendre si souvent le ton du bas comique. Ce vers serait à peine souffert dans une farce.

V. 15. La place est occupée,

ressemble trop à la *signora è impedita* des Italiens. On ne doit jamais employer de ces expressions familières qui rappellent des idées comiques. C'est alors surtout qu'on doit chercher des tours nobles.

V. 18. Que celui qui l'occupe a de bonne fortune !

Ce vers est comique et n'est pas français. On ne dit point, *il a bonne fortune, mauvaise fortune;* et on sait ce qu'on entend par *bonnes fortunes* dans la conversation : c'est précisément par cette raison que cette expression doit être bannie du théâtre tragique.

V. 19. Et que seroit heureux qui pourroit aujourd'hui
Disputer cette place, et l'emporter sur lui !

Que serait heureux qui, n'est pas français. *Qu'ils sont heureux ceux qui peuvent aimer!* est un fort joli vers. *Que sont heureux ceux qui peuvent aimer!* est un barbarisme. Remarquez qu'un seul mot de plus ou de moins suffit pour gâter absolument les plus nobles pensées et les plus belles expressions.

V. 23. Et l'on ignore encor parmi ses ennemis
L'art de reprendre un fort qu'une fois il a pris.
— Celui-ci toutefois peut s'attaquer de sorte
Que tout vaillant qu'il est, il faudra qu'il en sorte.

Toutes les fois que l'on emploie un pronom dans une phrase, il se rapporte au dernier nom substantif; ainsi dans cette phrase, *celui-ci* se rapporte au *fort*, et les deux pronoms *il* se rapportent à *celui-ci*. Le sens grammatical est, *quelque vaillant que soit ce fort*, *il faudra qu'il sorte;* et l'on voit assez combien ce sens est vicieux. Corneille veut dire, *quelque vaillant que soit le conquérant;* mais il ne le dit pas.

V. 27. Vous pourriez vous méprendre. — Et si le roi le veut?

On peut faire ici une réflexion. Attale parle de son amour, et des intérêts de l'État, et des secrets du roi, devant un inconnu. Cela n'est pas conforme à la prudence dont Attale est souvent loué dans la pièce. Mais aussi, sans ce défaut, la scène ne subsisterait pas; et quelquefois on souffre des fautes qui amènent des beautés.

V. 30. . . . . S'il est roi, je suis reine;
Et vers moi tout l'effort de son autorité
N'agit que par prière et par civilité.

Civilité, terme de comédie. Ce sentiment de fierté est beau dans Laodice; mais est-il bien fondé? Elle est reine d'Arménie; mais elle n'est point dans son royaume; elle est à la cour de Prusias, qui de son aveu est le dépositaire de *ses jeunes ans;* qui a sur elle les plus grands droits par l'ordre de son père; qui est le maître enfin, et dont les prières sont des ordres. La jeune Laodice peut avec bienséance n'écouter que sa fierté, et se tromper un peu par grandeur d'âme. Elle peut avoir tort dans le fond; mais il est dans son caractère d'avoir ce tort. Enfin, *n'agit que par prière*, peut signifier, *ne doit agir que par prière.*

V. 38. Seigneur, je crains pour vous qu'un Romain vous écoute.

Voyez la remarque ci-dessus. C'est encore ici une expression de doute, et la négation *ne* est nécessaire : *je crains qu'un Romain ne vous écoute*. Mais en poésie on peut se dispenser de cette règle.

V. 47. Et ne savez-vous plus qu'il n'est princes ni rois
Qu'elle daigne égaler à ses moindres bourgeois?

Bourgeois, cette expression est bannie du style noble. Elle y était admise à Rome, et l'est encore dans les républiques, le *droit de bourgeoisie*, le *titre de bourgeois*. Elle a perdu chez nous de sa dignité, peut-être parce que nous ne jouissons pas des droits qu'elle exprime. Un bourgeois, dans une république, est en général un homme capable de parvenir aux emplois; dans un État monarchique, c'est un homme du commun. Aussi ce mot est-il ironique dans la bouche de Nicomède, et n'ôte rien à la noble fermeté de son discours.

V. 69. Mais je crains qu'elle échappe.

Voyez les notes ci-dessus. Il faudrait : *qu'elle n'échappe.*

V. 77. Puisqu'ils se sont privés, pour ce nom d'importance,
Des charmantes douceurs d'élever votre enfance.

Une affaire est d'importance ; un nom ne l'est pas.

V. 79. Dès l'âge de quatre ans ils vous ont éloigné.

Ce vers est très-adroit; il paraît sans artifice; et il y a beaucoup d'art à donner ainsi une raison qui empêche évidemment qu'Attale ne reconnaisse son frère.

V. 84. Madame, encore un coup, cet homme est-il à vous?

Encore un coup; ce terme trop familier a été employé par Racine dans *Bérénice :*

Madame, encore un coup, vous louerez mon silence.

Ce sont des négligences qui étaient pardonnables.

V. 85. Et pour vous divertir est-il si nécessaire
Que vous ne lui puissiez ordonner de se taire?

Le mot *divertir*, et même les trois vers que dit Attale, sont absolument du style comique

V. 94. Et loin de lui voler son bien en son absence....

Le mot *voler* est bas ; on emploie, dans le style noble, *ravir*, *enlever*, *arracher*, *ôter*, *priver*, *dépouiller*, etc.

V. 101. Sachez qu'il n'en est point que le ciel n'ait fait naître
Pour commander aux rois, et pour vivre sans maître.

Ces deux vers sont de la tragédie de *Cinna*[1], dans le rôle d'Émilie; mais ils conviennent bien mieux à Émilie, Romaine, qu'à un prince arménien.

Au reste, cette scène est très-attachante; toutes les fois que deux personnages se bravent sans se connaître, le succès de la scène est sûr.

SCÈNE III.

Presque toute la fin de la scène seconde et le commencement de celle-ci sont une ironie perpétuelle.

V. 5. . . . . Seigneur, vous êtes donc ici?

C'est une naïveté qui échappe à tout le monde, quand on voit quelqu'un qu'on n'attend pas. Cette familiarité et cette petite négligence doivent être bannies de la tragédie.

V. 6. Oui, madame, j'y suis, et Métrobate aussi.

Si Nicomède eût établi dans la première scène que ce Métrobate était un des assassins gagés par Arsinoé, ce vers ferait un grand effet; mais il en fait moins, parce qu'on ne connaît pas encore ce Métrobate.

1. Acte III, scène IV. (Éd.)

V. 12. J'avois ici laissé mon maître et ma maîtresse.

Maîtresse ; on permettait alors ce terme peu tragique. *Maître* et *maîtresse* semblent faire ici un jeu de mots peu noble.

V. 19. Il ne tiendra qu'au roi qu'aux effets je ne passe.

Souvent en ce temps-là on supprimait le *ne* quand il fallait l'employer, et on s'en servait quand il fallait l'omettre. Le second *ne* est ici un solécisme. *Il tient à vous*, c'est-à-dire il dépend de vous que je passe, que je fasse, que je combatte, etc. *Il ne tient qu'à vous* est la même chose que *il tient à vous :* donc le *ne* suivant est un solécisme.

V. 25. Ah ! seigneur, excusez, si, vous connoissant mal....

On connaît mal quand on se trompe au caractère. Laodice dit à Cléopatre : « Je vous connaissais mal. » Photin dit : « J'ai mal connu César. » Mais quand on ignore quel est l'homme à qui l'on parle, alors il faut, *je ne connaissais pas*.

V. 26. Prince, faites-moi voir un plus digne rival, etc.

Tout ce discours est noble, ferme, élevé, c'est là de la véritable grandeur ; il n'y a ni ironie, ni enflure.

V. 35. Et nous verrons ainsi qui fait mieux un brave homme,
Des leçons d'Annibal, ou de celles de Rome.

Dans la règle il faut, *qui font ;* et *faire mieux un brave homme*, n'est pas élégant.

SCÈNE IV.

V. 3. Ce prompt retour me perd, et rompt votre entreprise.
— Tu l'entends mal, Attale, il la met dans ma main.

Tu l'entends mal, est comique ; et *mettre dans la main*, n'est pas noble.

V. 6. Dedans mon cabinet amène-le sans suite.

Voyez les remarques des autres tragédies sur le mot *dedans*.

SCÈNE V.

V. 3. Je crains qu'à la vertu par les Romains instruit....
Il ne conçoive mal qu'il n'est fourbe ni crime
Qu'un trône acquis par là ne rende légitime.

Ces derniers vers sont de la conversation la plus négligée, et ce sentiment est intolérable. On retrouve le même défaut toutes les fois que Corneille fait raisonner un prince, un ministre ; tous disent qu'il faut être fourbe et méchant pour régner. On a déjà remarqué que jamais homme d'État ne parle ainsi. Ce défaut vient de ce qu'il est très-diffi-

cile de ménager ses expressions, et de faire entendre avec art des choses qui révoltent. C'est une grande imprudence et une grande bassesse dans une reine de dire qu'il faut être fourbe et criminel pour régner. *Un trône acquis par là*, est une expression de comédie.

V. 11. Rome l'eût laissé vivre, et sa légalité
N'eût point forcé les lois de l'hospitalité.

Légalité n'a jamais signifié *justice*, *équité*, *magnanimité ;* il signifie *authenticité d'une loi revêtue des formes ordinaires.*

V. 13. Savante à ses dépens de ce qu'il savoit faire,
Elle le souffroit mal auprès d'un adversaire.

Savante de, est un barbarisme. *Savante*, *savait*, répétition fautive.

V. 16. De chez Antiochus elle l'a fait bannir ;

expression trop basse : *de chez lui*, *de chez nous.*

V. 21. Car je crois que tu sais que quand l'aigle romaine....

Tout écrivain doit éviter ces amas de monosyllabes qui se heurtent, *car*, *que*, *quand.* Mais ce qu'on doit plus éviter, c'est de dire à sa confidente ce qu'elle sait. Ce tour n'est pas assez adroit.

V. 22. Vit choir ses légions aux bords du Trasimène,
Flaminius son père en étoit général.

Choir, expression absolument vieillie.

V. 25. Ce fils donc, qu'a pressé la soif de la vengeance....

Cacophonie qu'il faut éviter encore, *donc qu'a.*

V. 26. S'est aisément rendu de mon intelligence,

n'est pas français. On est en intelligence, on se rend du parti de quelqu'un.

V. 27. L'espoir d'en voir l'objet entre ses mains remis
A pratiqué par lui le retour de mon fils.

Il faut un effort pour deviner quel est cet *objet.* C'est, par la phrase, l'objet de leur intelligence ; par le sens, c'est Laodice. La première loi est d'être clair ; il ne faut jamais y manquer.

V. 29. Par lui j'ai jeté Rome en haute jalousie,

n'est pas français. On inspire de la jalousie, on la fait naître. La jalousie ne peut être haute ; elle est grande, elle est violente, soupçonneuse, etc.

V. 35. Il s'en est fait nommer lui-même ambassadeur.

Cet *il* se rapporte au prince Attale, mais il en est trop loin. Cela rend la phrase obscure, de même que *borner sa grandeur ;* il semble que ce

soit la grandeur de l'hymen. Les articles, les pronoms mal placés, jettent toujours de l'embarras dans le style ; c'est le plus grand inconvénient de la langue française, qui est d'ailleurs si amie de la clarté.

V. 37. Et voilà le seul point où Rome s'intéresse.

Pourquoi Arsinoé dit-elle tout cela à une confidente inutile? Cléopatre dans *Rodogune* tombe dans le même défaut. La plupart des confidences sont froides et déplacées, à moins qu'elles ne soient nécessaires. Il faut qu'un personnage paraisse avoir besoin de parler, et non pas envie de parler.

V. 38. Attale à ce dessein entreprend sa maîtresse.

On entreprend de faire quelque chose, ou bien on entreprend quelque chose; mais on n'entreprend pas quelqu'un. Cela ne se pourrait dire, à toute force, que dans le bas comique, et encore c'est dans un autre sens; cela veut dire, *attaquer*, *demander raison*, *embarrasser*, *faire querelle*. Ce vers n'est pas français.

V. 43. . . . . Et j'ai cru pour le mieux
Qu'il falloit de son fort l'attirer en ces lieux.

Pour le mieux, expression de comédie.

V. 45. Métrobate l'a fait par des terreurs paniques....

L'a fait et *terreurs paniques*, expressions qui n'ont rien de noble.

V. 46. Feignant de lui trahir mes ordres tyranniques,

est un barbarisme; il faut, *de lui dévoiler*, *de lui déceler*, *de lui apprendre*, *de trahir mes ordres tyranniques en sa faveur*.

V. 53. Tantôt en le voyant j'ai fait de l'effrayée.

Les comédiens ont corrigé, *j'ai feint d'être effrayée ;* mais la chose n'est pas moins petite et moins indigne de la grandeur du tragique.

V. 63. Et si ce diadème une fois est à nous,
Que cette reine après se choisisse un époux.

Cet *une fois* est une explétive trop triviale.

V. 67. Le roi, que le Romain poussera vivement,
De peur d'offenser Rome agira chaudement.

Cet adverbe est proscrit du style noble.

V. 69. Et ce prince, piqué d'une juste colère,
S'emportera sans doute, et bravera son père.

Piqué d'une juste colère, n'est pas français. On est piqué d'un procédé, et animé de colère.

V. 72. Et comme à l'échauffer j'appliquerai mes soins....
Mon entreprise est sûre, et sa perte infaillible.

Cette phrase et ce tour qui commencent par *comme* sont familiers à Corneille. Il n'y en a aucun exemple dans Racine. Ce tour est un peu trop prosaïque. Il réussit quelquefois; mais il ne faut pas en faire un trop fréquent usage.

V. 75. Voilà mon cœur ouvert.

Mais pourquoi a-t-elle ouvert son cœur à Cléone? qu'en résulte-t-il? Je sais qu'il est permis d'ouvrir son cœur; ces confidences sont pardonnées aux passions. Une jeune princesse peut avouer à sa confidente des sentiments qui échappent à son cœur; mais une reine politique ne doit faire part de ses projets qu'à ceux qui les doivent servir. Cette scène est froide et mal écrite.

V. 76. Mais dans mon cabinet Flaminius m'attend.

Il est clair que Flaminius attend la reine; qu'elle a les plus grands intérêts du monde de hâter son entretien avec lui. Nicomède est arrivé; il va trouver le roi. Il n'y a pas un moment à perdre; cependant elle s'arrête pour détailler inutilement à Cléone des projets qui sont d'une nature à n'être confiés qu'à ceux qui doivent les seconder. Cette manière d'instruire le spectateur est sans art et sans intérêt.

V. der. Vous me connoissez trop pour vous en mettre en peine.

Cela est trop trivial, et ce vers fait trop voir l'inutilité du rôle de Cléone. C'est un très-grand art de savoir intéresser les confidents à l'action. Néarque, dans *Polyeucte*, montre comment un confident peut être nécessaire.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 3. . . . La haute vertu du prince Nicomède
Pour ce qu'on peut en craindre est un puissant remède.

Une *haute vertu*, *remède pour ce qu'on en peut craindre*, n'est ni correct ni clair.

V. 6. Un retour si soudain manque un peu de respect.

Un retour qui manque de respect!

V. 11. Il n'en veut plus dépendre, et croit que ses conquêtes
Au-dessus de son bras ne laissent plus de têtes.

Des têtes au-dessus des bras! Il n'était plus permis d'écrire ainsi en 1652. Mais Corneille ne châtia jamais son style; il passe pour valoir mieux par la force des idées que par l'expression. Cependant observez que toutes les fois qu'il est véritablement grand, son expression est noble et juste, et ses vers sont bons.

V. 16. A suivre leur devoir leurs hauts faits se ternissent.

Il semble que les hauts faits suivent un devoir, et qu'ils se ternissent en le suivant. Ce n'est pas parler sa langue.

V. 17. Et ces grands cœurs enflés du bruit de leurs combats....
Font du commandement une douce habitude.

Des cœurs enflés de bruit sont aussi intolérables que *des têtes au-dessus des bras.*

V. 21. Dis tout, Araspe, dis que le nom de sujet
Réduit toute leur gloire en un rang trop abject.

Qu'est-ce que le rang d'une gloire? On ne réduit pas *en*, on réduit *à*. Presque tout le style de cette pièce est vicieux; la raison en est que l'auteur emploie le ton de la conversation familière, dans laquelle on se permet beaucoup d'impropriétés, et souvent des solécismes et des barbarismes. Le style de la conversation peut être admis dans une comédie héroïque; mais il faut que ce soit la conversation des Condé, des La Rochefoucauld, des Retz, des Pascal, des Arnauld.

V. 13. Que bien que leur naissance au trône les destine,
Si son ordre est trop lent, leur grand cœur s'en mutine.

L'ordre de qui? de la naissance? cela ne fait point de sens; et *mutine* n'est ni assez fort, ni assez relevé.

V. 27. Qu'on voit naître de là mille sourdes pratiques
Dans le gros de son peuple et dans ses domestiques.

Ces expressions n'appartiennent qu'au style familier de la comédie.

V. 37. Si je n'étois bon père, il seroit criminel, etc.

On retrouve un peu Corneille dans cette tirade, quoique la même pensée y soit répétée et retournée en plusieurs façons; ce qui était un vice commun en ce temps-là. Mais à quoi bon tous ces discours? Que veut Prusias? rien. Quelle résolution prend-il avec Araspe? aucune. Cette pièce paraît peu nécessaire, ainsi que celle d'Arsinoé et de sa confidente. En général, toute scène entre un personnage principal et un confident est froide, à moins que ce personnage n'ait un secret important à confier, un grand dessein à faire réussir, une passion furieuse à développer.

V. 46. Il n'est rien qui ne cède à l'ardeur de régner;
Et depuis qu'une fois elle nous inquiète,
La nature est aveugle et la vertu muette.

Inquiète n'est pas le mot propre; *depuis* est ici un solécisme. Le sens est, dès qu'une fois cette passion s'est emparée de nous.

V. 59. . . . .Si je lui laisse un jour une couronne,
Ma tête en porte trois que sa valeur me donne.
J'en rougis dans mon âme; et ma confusion....
Sans cesse offre à mes yeux cette vue importune

Que qui m'en donne trois peut bien m'en ôter une;
Qu'il n'a qu'à l'entreprendre et peut tout ce qu'il veut.
Juge, Araspe, où j'en suis, s'il veut tout ce qu'il peut.

Ces antithèses et ces figures de mots, comme on l'a déjà remarqué, doivent être bien rares. La versification héroïque exige que les vers ne finissent point par des verbes en monosyllabes; l'harmonie en souffre; *il peut*, *il veut*, *il fait*, *il court*, sont des syllabes sèches et rudes; il n'en est pas de même dans les rimes féminines, *il vole*, *il presse*, *il prie:* ces mots sont plus soutenus; ils ne valent qu'une syllabe, mais on sent qu'il y en a deux qui forment une syllabe longue et harmonieuse. Ces petites finesses de l'art sont à peine connues, et n'en sont pas moins importantes.

V. 81. Et le prends-tu pour homme à voir d'un œil égal
Et l'amour de son frère, et la mort d'Annibal?...
Il est le dieu du peuple et celui des soldats.
Sûr de ceux-ci, sans doute, il vient soulever l'autre,
Fondre avec son pouvoir sur le reste du nôtre.

Expressions vicieuses. On ne peut dire *l'autre*, que quand on l'oppose à *l'un*. Le *nôtre* ne se peut dire à la place *du mien*, à moins qu'on n'ait déjà parlé au pluriel. Je le répète encore, rien n'est si difficile et si rare que de bien écrire.

V. 91. Je veux bien toutefois agir avec adresse,
Joindre beaucoup d'honneur à bien peu de rudesse, etc.

Tout cela est d'un style confus, obscur. *Le reste du nôtre qui n'est pas tout à fait impuissant*, et *bien peu de rudesse*, et *le prix d'un mérite mêlé doucement à un ressentiment!* Il n'y a pas là deux mots qui soient faits l'un pour l'autre.

SCÈNE II.

V. 8. Je viens remercier et mon père et mon roi....
D'avoir choisi mon bras pour une telle gloire.

On ne choisit point un bras pour une gloire.

V. 12. Vous pouviez vous passer de mes embrassements....
Et vous ne deviez pas envelopper d'un crime
Ce que votre victoire ajoute à votre estime.

Il a promis à son confident d'avoir *bien peu de rudesse*, et il commence par dire à Nicomède la chose du monde la plus rude. Il le déclare criminel d'État.

Ajoute à votre estime, n'est pas français en ce sens. L'estime où nous sommes n'est pas notre estime. On ne peut dire *votre estime*, comme on dit *votre gloire*, *votre vertu*.

V. 16. Abandonner mon camp en est un capital,
Inexcusable en tous, et plus au général.

Au général est un solécisme ; il faut *dans un général.*

V. 27. ....Un bonheur si grand me coûte un petit crime.

Un petit crime; cette épithète n'est pas du style de la tragédie. Le crime de Nicomède est en effet bien faible. Nicomède parle ici ironiquement à son père, comme il a parlé à son frère ; car par *ce désir trop ardent* il entend le désir qu'il avait de voir sa maîtresse. Il n'a point du tout d'*amour* pour son père ; le public n'en est pas fâché. On méprise Prusias. On aime beaucoup la hauteur d'un héros persécuté. *Petit crime, bonheur si grand;* ces contrastes affectés font un mauvais effet.

V. 38. .... L'âge ne me laisse
Qu'un vain titre d'honneur qu'on rend à ma vieillesse.

On rend un honneur ; on ne rend point un titre d'honneur.

V. 41. L'intérêt de l'État vous doit seul regarder.

Seul semble dire que Prusias abdique ; et il est si loin d'abdiquer, qu'il vient de menacer son fils. C'est trop se contredire.

V. 42. Prenez-en aujourd'hui la marque la plus haute.

La marque haute !

V. 43. Mais gardez-vous aussi d'oublier votre faute;
Et comme elle fait brèche au pouvoir souverain,
Pour la bien réparer, retournez dès demain.

Cette expression *faire brèche* n'est plus d'usage ; ce n'est pas que l'idée ne soit noble ; mais, en français, toutes les fois que le mot *faire* n'est pas suivi d'un article, il forme une façon de parler proverbiale trop familière. *Faire* assaut, *faire* force de voiles, *faire* de nécessité vertu, *faire* ferme, *faire* brèche, *faire* halte, etc. ; toutes expressions bannies du vers héroïque.

V. 46. Remettez en éclat la puissance absolue.

Comme on ne met rien en éclat, on n'y remet rien ; on donne de l'éclat ; on met en lumière, en évidence, en honneur, en son jour.

V. 48. .... N'autorisez pas
De plus méchants que vous à la mettre plus bas.

Cette manière de s'exprimer n'est plus d'usage, et n'a jamais fait un bon effet. Remarquez que *bas* est un adverbe monosyllabe ; ne finissez jamais un vers par *bas, à bas, plus bas, haut, plus haut.*

V. 58. Il est temps qu'en son ciel cet astre aille reluire.

Cette métaphore est vicieuse, en ce qu'elle suppose que cet astre de Laodice est descendu du ciel en terre.

V. 63. Vous savez qu'il y faut quelque cérémonie.

Prusias veut aussi railler. Cette pièce est trop pleine de raillerie et d'ironie.

V. 66. **Elle est prête à partir sans plus grand équipage.**

Ce dernier hémistiche est absolument du style de la comédie.

V. 67. Je n'ai garde à son rang de faire un tel outrage.
Mais l'ambassadeur entre, il le faut écouter;
Puis nous verrons quel ordre on y doit apporter.

Ce dernier vers est trop familier; mais à quoi se rapporte cet ordre? à l'*ambassadeur*, à l'*outrage*, ou à l'*équipage?*

SCÈNE III.

V. 4. . . . Vous pouvez juger du soin qu'elle en a pris
Par les hautes vertus et les illustres marques
Qui font briller en lui le rang de vos monarques.

Illustres marques; on a déjà plusieurs fois remarqué ce mot vague, qui n'est que pour la rime.

V. 9. Si vous faites état de cette nourriture,
Donnez ordre qu'il règne.

Nourriture est ici pour *éducation;* et dans ce sens il ne se dit plus; c'est peut-être une perte pour notre langue. *Faire état* est aussi aboli.

V. 11. . . . Vous offenseriez l'estime qu'elle en fait.

On ne fait point l'estime; cela n'a jamais été français; on a de l'estime, on conçoit de l'estime, on sent de l'estime; et c'est précisément parce qu'on la sent qu'on ne la fait pas. Par la même raison on sent de l'amour, de l'amitié; on ne fait ni de l'amour, ni de l'amitié.

V. 17. Je crois que pour régner il en a les mérites.

Ni ces expressions, ni cette construction, ne sont françaises; *il en a les mérites pour régner!*

V. 23. Souffrez qu'il ait l'honneur de répondre pour moi.

Le roi Prusias, qui n'est déjà pas trop respectable, est peut-être encore plus avili dans cette scène, où Nicomède lui donne, en présence de l'ambassadeur de Rome, des conseils qui ressemblent souvent à des reproches. Il est même assez étonnant que connaissant la fierté de son fils, et sachant combien ce disciple d'Annibal hait les Romains, il le charge de répondre à l'ambassadeur de Rome, qu'il croit avoir grand intérêt de ménager. Prusias n'a nulle raison de répondre à l'ambassadeur par une autre bouche, et il s'expose visiblement à voir l'ambassadeur outragé par Nicomède.

Il a commencé par dire à son fils : « Vous êtes criminel d'État, vous méritez d'être puni de mort; » et il finit par lui dire : « Répondez pour moi à l'ambassadeur de Rome en ma présence; faites le personnage de roi, tandis que je ferai celui de subalterne. » C'est, au fond, une scène de lazzi : passe encore si cette scène était nécessaire; mais elle ne sert à rien. Prusias joue un rôle avilissant; mais celui de Nicomède est noble et imposant. Ces personnages plaisent toujours à la multitude, et révoltent quelquefois les honnêtes gens.

C'est toujours un problème à résoudre, si les caractères bas et faibles peuvent figurer dans une tragédie. Le parterre s'élève contre eux à une première représentation. On aime à faire tomber sur l'auteur le mépris que lui-même inspire pour le personnage; les critiques se déchaînent. Cependant ces caractères sont dans la nature. Maxime dans *Cinna*, Félix dans *Polyeucte*

V. 40. C'est un rare trésor qu'elle devroit garder,
Et conserver chez soi sa chère nourriture.

Cela n'est pas français; et *conserver* ne se lie pas avec *qu'elle devrait*. Nicomède a déjà parlé de bonne nourriture : *Si vous faites état de cette nourriture.*

V. 45. Ce perfide ennemi de la grandeur romaine
N'en a mis en son cœur que mépris et que haine

Cela n'est pas français; *n'en mettre que mépris!*

V. 49. On me croit son disciple, et je le tiens à gloire.

Cette manière de s'exprimer a vieilli.

V. 62. Attale a le cœur grand, l'esprit grand, l'âme grande,
Et toutes les grandeurs dont se fait un grand roi.

Ces deux vers sont du nombre de ceux que les comédiens avaient corrigés; en effet, cette distinction du cœur, de l'esprit et de l'âme, cette énumération de parties faite ironiquement, est trop loin du ton de la tragédie, et cette répétition de *grand* et *grande* est comique.

V. 68. Qu'il en fasse pour lui ce que j'ai fait pour vous.

On ne devine pas d'abord ce que veut dire cet *en;* il est très-inutile, et il se rapporte à *vertu*, qui est deux vers plus haut.

V. 71. Je lui prête mon bras, et veux dès maintenant,
S'il daigne s'en servir, être son lieutenant.
L'exemple des Romains m'autorise à le faire.

On a déjà dit que cette expression ne doit jamais être admise; elle est ici vicieuse, parce que *le faire* se rapporte à *être*, et signifie à la lettre, *faire son lieutenant.*

V 78. Le reste de l'Asie à nos côtes rangée, etc.

On dit *ranger les côtes;* mais non *rangée aux côtes*, pour *située*. C'est un barbarisme [1].

V. 89. Et si Flaminius en est le capitaine,
Nous pourrons lui trouver un lac de Trasimène.

Ce n'est pas le même Flaminius; mais l'insulte n'en est pas moindre.

V. 94. Ou laissez-moi parler, sire, ou faites-moi taire.

Il est clair qu'il n'y a pas de milieu; le sens est : *Puisque vous m'avez fait répondre pour vous, laissez-moi parler.*

V. 105. Seigneur, vous pardonnez aux chaleurs de son âge.

Chaleurs de son âge, mauvais terme.

V. 106. Le temps et la raison pourront le rendre sage.

C'est ce qu'on dit à un enfant mal morigéné. Ce n'est pas ainsi qu'on parle à un prince qui a conquis trois royaumes; et si ce jeune homme n'est pas sage, pourquoi Prusias l'a-t-il chargé de parler pour lui?

V. 125. Puisqu'il peut la servir à me faire descendre,
Il a plus de vertu que n'en eut Alexandre.

Ce premier vers est inintelligible. A quoi se rapporte ce *la servir?* au dernier substantif, à la puissance de Nicomède que Rome veut diviser. *Me faire descendre;* il faut dire d'où l'on descend : *Et monté sur le faîte, il aspire à descendre.*

V. 127. Et je lui dois quitter pour le mettre en mon rang.

On ne dit point *quitter à*, on dit *quitter pour*. *Je dois quitter pour lui*, ou *je lui dois céder*, *laisser*, *abandonner*.

V. 137. Les plus rares exploits que vous avez pu faire
N'ont jeté qu'un dépôt sur la tête d'un père;
Il n'est que le gardien de leur illustre prix, etc.

Jeter un dépôt sur une tête, *être gardien d'un illustre prix*, *une grandeur épanchée;* toutes expressions impropres et incorrectes. De plus, ce discours de Flaminius semble un peu sophistique. L'exemple de Scipion, qui ne prit point Carthage pour lui, et qui ne le pouvait pas, ne conclut rien du tout contre un prince qui n'est pas républicain, et qui a des droits sur ses conquêtes.

V. 153. Si vous en consultiez des têtes bien sensées,
Elles vous déferoient de ces belles pensées....
Prenez quelque loisir de rêver là-dessus.

Cela est du style de Mme Pernelle, dans Molière.

V. 157. Laissez moins de fumée à vos feux militaires,
Et vous pourrez avoir des visions plus claires.

1. Corneille a dit : *à nos côtés.* (ÉD.)

Laisser de la fumée, est inintelligible. D'ailleurs, la fumée des feux militaires est une figure trop bizarre. Le second vers est du bas comique.

V. 159. Le temps pourra donner quelque décision
Si la pensée est belle, ou si c'est vision.

Même style et même défaut.

V. 162 ..... Cependant si vous trouvez des charmes
A pousser plus avant la gloire de vos armes,
Nous ne la bornons point.

Pousser plus avant une gloire !

V. 181. La pièce est délicate.

Le mot *pièce* ne dit point là ce que l'auteur a prétendu dire. C'est d'ailleurs une expression populaire, lorsqu'elle signifie *intrigue*.

V. 188. Je n'y réponds qu'un mot, étant sans intérêt.

Comment peut-il dire qu'il est sans intérêt, après avoir dit publiquement, au premier acte, que Laodice est sa maîtresse, qu'il n'a quitté l'armée que pour venir prendre sa défense? Voudrait-il cacher son amour à Flaminius et le tromper? Un tel dessein convient-il à la fierté du caractère de Nicomède? Flaminius ne doit-il pas être instruit?

V. 184. Traitez cette princesse en reine comme elle est.

Il faut *comme elle l'est* pour l'exactitude; mais *comme elle l'est* serait encore plus mauvais.

V. 190. N'avez-vous, Nicomède, à lui dire autre chose?

Cette interrogation de Prusias qui n'a rien dit pendant le cours de cette scène n'a-t-elle pas quelque chose de comique?

V. 191. Non, seigneur, si ce n'est que la reine, après tout,
Sachant ce que je puis, me pousse trop à bout.

Cette expression est encore comique, ou du moins familière; Racine s'en est servi dans *Bajazet* [1] :

Poussons à bout l'ingrat.

Mais le mot *ingrat*, qui finit la phrase, la relève. Ce sont de petites nuances qui distinguent souvent le bon du mauvais.

SCÈNE IV.

V. 1. .... Eh quoi! toujours obstacle?
— De la part d'un amant ce n'est pas grand miracle.

1. Acte IV, scène VI. (ÉD.)

Toujours obstacle, n'est pas français; et *grand miracle*, n'est pas noble, il est du bas comique.

V. 3. Cet orgueilleux esprit, enflé de ses succès,
Pense bien de son cœur nous empêcher l'accès.

On ne dit point *empêcher à*, cela n'est pas français. *Il nous empêche l'accès de cette maison; nous* est là au datif; c'est un solécisme : il faut dire, *on nous défend l'accès de cette maison, on nous interdit l'accès : on nous défend, on nous empêche d'entrer.*

V. 6. L'amour entre les rois ne fait pas l'hyménée.

Ce tour est impropre. Il semble que des rois se marient l'un à l'autre. Ce n'est pas assez qu'on vous entende, il faut qu'on ne puisse pas vous entendre autrement.

V. 7. Et les raisons d'État, plus fortes que ses nœuds,
Trouvent bien les moyens d'en éteindre les feux.

Des raisons d'État plus fortes que des nœuds, qui trouvent le moyen d'éteindre les feux de ces nœuds. Il faut renoncer à écrire quand on écrit de ce style.

V. 9. Comme elle a de l'amour, elle aura du caprice.

Et ce vers, et l'idée qu'il présente, appartiennent absolument à la comédie. Ce *comme* revient presque toujours. C'est un style trop incorrect, trop négligé, trop lâche, et qu'il ne faut jamais se permettre.

V. 16. Proposez cet hymen vous-même à sa grandeur.

Il semble qu'il appelle ici la reine Laodice, *Sa Grandeur*, comme on dit, *Sa Majesté*, *Son Altesse*.

V. 17. Je seconderai Rome, et veux vous introduire;
Puisqu'elle est en nos mains, l'amour ne nous peut nuire.

Le pronom *elle* se rapporte à Rome, qui est le dernier nom. La construction dit : *Puisque Rome est en nos mains;* et l'auteur veut dire : *Puisque Laodice est en nos mains.* Voyez la note au premier acte.

V. 19. Allons, de sa réponse à votre compliment,
Prendre l'occasion de parler hautement.

Ces deux vers sont trop mal construits; le mot de *compliment* ne se peut recevoir dans la tragédie, s'il n'est ennobli par une épithète. Pour le mot de *civilité*, il ne doit jamais entrer dans le style héroïque. Mais ce qui ne peut jamais être ennobli, c'est le rôle de Prusias.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 1. Reine, puisque ce titre a pour vous tant de charmes,
Sa perte vous devroit donner quelques alarmes.

L'auteur n'exprime pas sa pensée. Il veut dire, *vous devriez craindre de le perdre*. Mais *sa perte* signifie qu'elle l'a déjà perdu : or une perte donne des regrets, et non des alarmes.

V. 3. Qui tranche trop du roi ne règne pas longtemps.

Cette manière de s'exprimer n'appartient plus qu'au comique. D'ailleurs un roi qui sait gouverner peut *trancher du roi*, et régner longtemps.

V. 7. Vous vous mettez fort mal au chemin de régner.

Chemin de régner, ne peut se dire. Toutes ces façons de parler sont trop basses.

V. 9. Vous méprisez trop Rome, et vous devriez faire
Plus d'estime d'un roi qui vous tient lieu de père.

Vous devriez faire, à la fin d'un vers, et *plus d'estime*, au commencement de l'autre, est ce qu'on appelle un enjambement vicieux. Cela n'est pas permis dans la poésie héroïque. Nous avons jusqu'ici négligé de remarquer cette faute; le lecteur la remarquera aisément partout où elle se trouve. Nous avons déjà observé que *faire estime*, *faire plus d'estime*, n'est pas français.

V. 13. Recevoir ambassade en qualité de reine,
Ce seroit à vos yeux faire la souveraine, etc.

Ces petites discussions, ces subtilités politiques, sont toujours très-froides. D'ailleurs, elle peut fort bien négocier avec Flaminius chez Prusias, qui lui sert de tuteur; et en effet elle lui parle en particulier le moment d'après.

V. 23. Ici c'est un métier que je n'entends pas bien.

Le mot *métier* ne peut être admis qu'avec une expression qui le fortifie, comme le *métier des armes*. Il est heureusement employé par Racine dans le sens le plus bas. Athalie dit à Joas :

Laissez là cet habit, quittez ce vil métier.

On ne peut exprimer plus fortement le mépris de cette reine pour le sacerdoce des Juifs.

V. 24. Car hors de l'Arménie enfin je ne suis rien.

Si elle *n'est rien* hors de l'Arménie, pourquoi dit-elle tant de fois

qu'elle conserve toujours le titre et la dignité de reine, qu'on ne peut lui ravir? Être reine et en tenir le rang, c'est être quelque chose. Corneille n'aurait-il pas mis, *hors de l'Arménie, je ne puis rien?* Alors cette phrase et celles qui la suivent deviennent claires. « Je ne puis rien ici, mais je n'y conserve pas moins le titre de reine, et en cette qualité je ne connais de véritables souverains que les dieux. »

V. 25. Et ce grand nom de reine ailleurs ne m'autorise....
Qu'à vivre indépendante, et n'avoir en tous lieux
Pour souverains que moi, la raison et les dieux.

En tous lieux, ne peut signifier que l'Arménie; car elle dit qu'elle n'est rien hors de l'Arménie. Il y a du moins là une apparence de contradiction; et *en tous lieux*, est une cheville qu'il faut éviter autant qu'on le peut.

V. 34. Je vais vous y remettre en bonne compagnie;

c'est-à-dire accompagnée d'une armée; mais cette expression, pour vouloir être ironique, ne devient-elle pas comique?

V. 37. Préparez-vous à voir par toute votre terre
Ce qu'ont de plus affreux les fureurs de la guerre,
Des montagnes de morts, des rivières de sang.

Cette scène est une suite de la conversation dans laquelle on a proposé à Laodice la main d'Attale; sans cela ce long détail de menaces paraîtrait déplacé. Le spectateur ne voit pas comment la princesse peut les mériter; elle vient, par déférence pour le roi, de refuser la visite d'un ambassadeur : il semble que cela ne doit pas engager à dévaster son pays. De plus, le faible Prusias, qui parle tout d'un coup de *montagnes de morts* à une jeune princesse, ne ressemble-t-il pas trop à ces personnages de comédie qui tremblent devant les forts, et qui sont hardis avec les faibles?

V. 50. Je serai bien changée et d'âme et de courage;

mauvaise façon de parler. *Ame* et *courage*, pléonasme.

V. der. Adieu.

Remarquez qu'un ambassadeur de Rome qui ne dit mot dans cette scène y fait un personnage trop subalterne. Il faut rarement mettre sur la scène des personnages principaux sans les faire parler; c'est un défaut essentiel. Cette scène de petites bravades, de petites picoteries, de petites discussions, entre Prusias et Laodice, n'a rien de tragique; et Flaminius qui ne dit mot est insupportable.

SCÈNE II.

V. 1. . . . . .Madame, enfin, une vertu parfaite....

Ce n'est guère que dans la passion qu'il est permis de ne pas achever

sa phrase. La faute est très-petite, mais elle est si commune dans toutes nos tragédies qu'elle mérite attention.

V. 2. Suivez le roi, seigneur, votre ambassade est faite.

Votre ambassade est faite, est un peu comique. Sosie dit dans *Amphitryon :*

O juste ciel! j'ai fait une belle ambassade!

Mais aussi c'est Sosie qui parle.

V. 13. La grandeur de courage en une âme royale
N'est, sans cette vertu, qu'une vertu brutale, etc.

Cette expression est très-brutale, surtout d'un ambassadeur à une princesse. D'ailleurs, ce discours de Flaminius, pour être fin et adroit, n'en est pas moins entortillé et obscur. *Une vertu brutale qu'un faux jour d'honneur jette en divorce avec le vrai bonheur*, *qui se livre à ce qu'elle craint;* et *cette vertu brutale* qui, *après un grand soupir*, dit *qu'elle avait droit de régner :* tout cela est bien étrange. La clarté, le naturel, doivent être les premières qualités de la diction. Quelle différence quand Néron dit à Junie dans Racine[1] :

Et ne préférez point à la solide gloire
Des honneurs dont César prétend vous revêtir
La gloire d'un refus sujet au repentir.

V. 24. Je ne sais si l'honneur eut jamais un faux jour.

Il semble que Laodice, par ce vers, reproche à Flaminius les expressions impropres, les phrases obscures dont il s'est servi, et son galimatias, qui n'était pas le style des ambassadeurs romains.

V. 25. . . . . Je veux bien vous répondre en amie.
Ma prudence n'est pas tout à fait endormie.

Prudence endormie, *répondre en amie*, etc.; toutes ces expressions sont familières; il ne les faut jamais employer dans la vraie tragédie.

V. 28. La grandeur de courage est si mal avec vous;

style de conversation familière.

V. 36. Le roi, s'il s'en fait fort, pourroit s'en trouver mal.

Se faire fort de quelque chose, ne peut être employé pour *s'en prévaloir;* il signifie, j'en réponds, je prends sur moi l'entreprise, je me flatte d'y réussir. *Se faire fort*, ne peut être employé qu'en prose. Plusieurs étrangers se sont imaginé que nous n'avions qu'un langage pour la prose et pour la poésie : ils se sont bien trompés.

V. 37. Et s'il vouloit passer de son pays au nôtre,
Je lui conseillerois de s'assurer d'un autre.

1. *Britannicus*, II, III. (Éd.)

Autre se rapporte à *pays*, et non à *général*, qui est trois vers plus haut.

V. 42. La vertu trouve appui contre la tyrannie.

Il faut, *trouve un appui*, ou *de l'appui; trouve un secours*, *du secours*, et non *trouve secours*.

V. 43. Tout son peuple a des yeux pour voir quel attentat
Font sur le bien public les maximes d'État.
Il connoît Nicomède, il connoît sa marâtre;
Il en sait, il en voit la haine opiniâtre;
Il voit la servitude où le roi s'est soumis,
Et connoît d'autant mieux les dangereux amis.

Ces vers sont ingénieusement placés pour préparer la révolte qui s'élève tout d'un coup au cinquième acte. Reste à savoir s'ils la préparent assez, et s'ils suffisent pour la rendre vraisemblable; mais *un attentat que des maximes d'État font sur le bien public*, forme une phrase trop incorrecte, trop irrégulière; et ce n'est pas parler sa langue.

V. 61. Si vous me dites vrai, vous êtes ici reine.

Ces malheureuses contestations, ces froides discussions politiques qui ne mènent à rien, qui n'ont rien de tragique, rien d'intéressant, sont aujourd'hui bannies du théâtre. Flaminius et Laodice ne parlent ici que pour parler. Quelle différence entre Acomat dans *Bajazet*, et Flaminius dans *Nicomède!* Acomat se trouve entre Bajazet et Roxane, qu'il veut réunir; entre Roxane et Atalide, entre Atalide et Bajazet : comme il parle convenablement, noblement, prudemment, à tous les trois! et quel tragique dans tous ces intérêts! quelle force de raison! quelle pureté de langage! quels vers admirables! Mais dans *Nicomède* tout est petit, presque tout est grossier; la diction est si vicieuse qu'elle déparerait le fond le plus intéressant.

V. 63. Le roi n'est qu'une idée, et n'a de son pouvoir
Que ce que par pitié vous lui laissez avoir.

On dit bien, *n'est qu'un fantôme*, mais non pas *n'est qu'une idée*. La raison en est que *fantôme* exclut la réalité, et qu'*idée* ne l'exclut pas.

V. 79. . . . . . . Il suffit; je vois bien ce que c'est,

est du style comique. C'est en général celui de la pièce.

V. 80. Tous les rois ne sont rois qu'autant comme il vous plaît.

Il faut *autant que*.

V. 102. . . . Rome est aujourd'hui la maîtresse du monde.
— La maîtresse du monde? ah! vous me feriez peur.

Cette expression, placée ici ironiquement, dégénère peut-être trop

en comique. Ce n'est pas là une bonne traduction de cet admirable passage d'Horace[1] :

« Et cuncta terrarum subacta,
« Præter atrocem animum Catonis. »

Ajoutez que, *tout tremble sur l'onde*, est ce qu'on appelle une cheville malheureusement amenée par la rime, comme on l'a déjà remarqué tant de fois.

V. 111. L'Asie en fait l'épreuve, où trois sceptres conquis
Font voir en quelle école il en a tant appris.

Le mot *école* est du style familier; mais quand il s'agit d'un disciple d'Annibal, ces mots *disciple*, *école*, etc., acquièrent de la grandeur. Il ne faut pas répéter trop ces figures.

V. 113. Ce sont des coups d'essai, mais si grands, que peut-être
Le Capitole a lieu d'en craindre un coup de maître.

Coup d'essai, coup de maître, figure employée dans *le Cid*, et qu'il ne faudrait pas imiter souvent.

V. 116. . . . . . Quelques-uns vous diront, au besoin,
Quels dieux du haut en bas renversent les profanes.

Du haut en bas, qui n'est mis là que pour faire le vers, ne peut être admis dans la tragédie. Les dieux et les profanes ne sont pas là non plus à leur place. Un ambassadeur ne doit pas parler en poëte; un poëte même ne doit pas dire que son sénat est composé de dieux, que les rois sont des profanes, et que l'ombre du Capitole fit trembler Annibal. Un très-grand défaut encore est ce mélange d'enflure et de familiarité : *quelques-uns vous diront au besoin quels dieux du haut en bas renversent les profanes*. Ce style est entièrement vicieux.

SCÈNE III.

V. 1. Ou Rome à ses agents donne un pouvoir bien large,
Ou vous êtes bien long à faire votre charge.

Ces deux vers, que leur ridicule a rendus fameux, ont été aussi corrigés par les comédiens. Ce n'est plus ici une ironie, qui peut quelquefois être ennoblie; c'est une plaisanterie basse, absolument indigne de la tragédie et de la comédie.

V. 5. . . . . Laissez à ma flamme
Le bonheur à son tour d'entretenir madame,

est du comique le plus négligé.

V. 11. Les malheurs où la plonge une indigne amitié
Me faisoient lui donner un conseil par pitié.

1. Livre II, ode I, vers 23-24. (Éd.)

Flaminius, qui se donne pour un ambassadeur prudent, ne doit pas dire qu'un homme tel que Nicomède n'est pas digne de l'amitié de Laodice. Il n'a certainement aucune espérance de brouiller ces deux amants; par conséquent sa scène avec Laodice était inutile, et il ne reste ici avec Nicomède que pour en recevoir des nasardes. Quel ambassadeur!

V. 14. **C'est être ambassadeur et tendre et pitoyable.**

Le mot *pitoyable* signifiait alors *compatissant*, aussi bien que *digne de pitié*. Cela forme une équivoque qui tourne l'ambassadeur en ridicule; et on devait retrancher *pitoyable*, aussi bien que *le long* et *le large*.

V. 15. **Vous a-t-il conseillé beaucoup de lâchetés?**

Voilà des injures aussi grossières que les railleries. Une grande partie de cette pièce est du style burlesque; mais il y a de temps en temps un air de grandeur qui impose, et surtout qui intéresse pour Nicomède; ce qui est un très-grand point.

Au reste, jusqu'ici la plupart des scènes ne sont que des conversations assez étrangères à l'intrigue. En général, toute scène doit être une espèce d'action qui fait voir à l'esprit quelque chose de nouveau et d'intéressant.

SCÈNE IV.

V. 5. **J'ai fait entendre au roi Zénon et Métrobate.**

Voilà la première fois que le spectateur entend parler de ce Zénon : il ne sait encore quel il est; on sait seulement que Nicomède a conduit deux traîtres avec lui; mais on ignore que Zénon soit un des deux.

Voilà le sujet et l'intrigue de la pièce; mais quel sujet et quelle intrigue! Deux malheureux que la reine Arsinoé a subornés pour l'accuser faussement elle-même, et pour faire retomber la calomnie sur Nicomède : il n'y a rien de si bas que cette invention; c'est pourtant là le nœud, et le reste n'est que l'accessoire. Mais on n'a point encore vu paraître cette reine Arsinoé, on n'a dit qu'un mot d'un Métrobate, et cependant on est au milieu du troisième acte.

V. 18. **Les mystères de cour souvent sont si cachés,**
Que les plus clairvoyants y sont bien empêchés.

Le mot *clairvoyants* est aujourd'hui banni du style noble. On ne dit pas non plus *être empêché à quelque chose;* cela est à peine souffert dans le comique.

Rien n'est plus utile que de comparer : opposons à ces vers ceux que Junie dit à Britannicus[1], et qui expriment un sentiment à peu près semblable, quoique dans une circonstance différente :

1. Acte V, scène I. (ÉD.)

Je ne connois Néron et la cour que d'un jour;
Mais, si je l'ose dire, hélas! dans cette cour
Combien tout ce qu'on dit est loin de ce qu'on pense!
Que la bouche et le cœur sont peu d'intelligence!
Avec combien de joie on y trahit sa foi!
Quel séjour étranger et pour vous et pour moi!

Voilà le style de la nature. Ce sont là des vers; c'est ainsi qu'on doit écrire. C'est une dispute bien inutile, bien puérile, que celle qui dura si longtemps entre les gens de lettres, sur le mérite de Corneille et de Racine. Qu'importe à la connaissance de l'art, aux règles de la langue, à la pureté du style, à l'élégance des vers, que l'un soit venu le premier et soit parti de plus loin, et que l'autre ait trouvé la route aplanie? Ces frivoles questions n'apprennent point comment il faut parler. Le but de ce commentaire, je ne puis trop le redire, est de tâcher de former des poëtes, et de ne laisser aucun doute sur notre langue aux étrangers.

V. 26. Pour moi, je ne vois goutte en ce raisonnement;

expression populaire et basse.

V. 33. Il est trop bon mari pour être assez bon père.

On ne s'exprimerait pas autrement dans une comédie. Jusqu'ici on ne voit qu'une petite intrigue et de petites jalousies. Ce qui est encore bien plus du ressort de la comédie, c'est cet Attale qui vient n'ayant rien à dire, et à qui Laodice dit qu'il est un importun.

V. 34. Voyez quel contre-temps Attale prend ici.

On ne dit point *prendre un contre-temps;* et quand on le dirait, il ne faudrait pas se servir de ces tours trop familiers.

V. 35. Qui l'appelle avec nous? quel projet? quel souci? etc.

Est-ce le contre-temps qui appelle? A quoi se rapportent *quel projet? quel souci?* Quel mot que celui de *souci* en cette occasion! *Elle conçoit mal ce qu'il faut* qu'elle *pense; mais elle en rompra le coup.* Est-ce le coup de ce qu'elle pense? *Rompre un coup s'il y faut sa présence!* Il n'y a pas là un vers qui ne soit obscur, faible, vicieux, et qui ne pèche contre la langue. Elle sort en disant *je vous quitte*, sans dire pourquoi elle quitte Nicomède. Les personnages importants doivent toujours avoir une raison d'entrer et de sortir; et quand cette raison n'est pas assez déterminée, il faut qu'ils se gardent bien de dire, *je sors*, de peur que le spectateur, trop averti de la faute, ne dise : « Pourquoi sortez-vous? »

SCÈNE VI.

V. 2. . . . . J'ai quelque chose aussi bien à vous dire.

Non-seulement dans une tragédie on ne doit point avoir *aussi bien à dire quelque chose*, mais il faut, autant qu'on peut, dire des choses

qui tiennent lieu d'action, qui nouent l'intrigue, qui augmentent la terreur, qui mènent au but. Une simple bravade, dont on peut se passer, n'est pas un sujet de scène.

V. 6. Je vous avois prié de l'attaquer de même,
Et de ne mêler point, surtout, dans vos desseins
Ni le secours du roi, ni celui des Romains.

Ces deux *ni* avec *point* ne sont pas permis; les étrangers y doivent prendre garde. *Je n'ai point ni crainte, ni espérance*, c'est un barbarisme de phrase; dites, *je n'ai ni crainte, ni espérance.*

V. 9. Mais, ou vous n'avez pas la mémoire fort bonne,
Ou vous n'y mettez rien de ce qu'on vous ordonne.

Ces deux vers, ainsi que le dernier de cette scène, sont une ironie amère qui, peut-être, avilit trop le caractère d'Attale, que Corneille cependant veut rendre intéressant. Il paraît étonnant que Nicomède mette de la grandeur d'âme à injurier tout le monde, et qu'Attale, qui est brave et généreux, et qui va bientôt en donner des preuves, ait la complaisance de le souffrir.

Plus on examine cette pièce, plus on trouve qu'il fallait l'intituler *comédie*, ainsi que *Don Sanche d'Aragon.*

V. 10. . . . . .De ce qu'on vous ordonne,

est trop fort, et ne s'accorde pas avec le mot de *prière.*

V. 14. Mais vous défaites-vous du cœur de la princesse....
De trois sceptres conquis, du gain de six batailles,
Des glorieux assauts de plus de cent murailles?

On ne se défait pas d'un gain de batailles et d'un assaut. Le mot de *se défaire*, qui d'ailleurs est familier, convient à des droits d'aînesse; mais il est impropre avec des assauts et des batailles gagnées.

V. 20. Rendez donc la princesse égale entre nous deux.

Il fallait, *rendez le combat égal.*

V. der. Vous avez de l'esprit, si vous n'avez du cœur.

Il ne doit pas traiter son frère de poltron, puisque ce frère va faire une action très-belle, et que cet outrage même devrait empêcher de la faire.

SCÈNE VII.

Cette scène est encore une scène inutile de picoterie et d'ironie entre Arsinoé et Nicomède. A quel propos Arsinoé vient-elle? quel est son but? Le roi mande Nicomède. Voilà une action petite à la vérité, mais qui peut produire quelque effet; Arsinoé n'en produit aucun.

V. 11. Ces hommes du commun tiennent mal leurs promesses.

Ces mots seuls font la condamnation de la pièce; *deux hommes du*

commun subornés! Il y a dans cette invention de la froideur et de la bassesse.

V. 18. Je les ai subornés contre vous à ce compte?

On voit assez combien ces termes populaires doivent être proscrits.

V. 25. Seigneur, le roi s'ennuie, et vous tardez longtemps.

Le roi s'ennuie n'est pas bien noble; et on est étonné peut-être qu'Araspe, un simple officier, parle d'une manière si pressante à un prince tel que Nicomède.

V. 30. Mais.... — Achevez, seigneur : ce mais, que veut-il dire?

Cette interrogation, qui ressemble au style de la comédie, n'est évidemment placée en cet endroit que pour amener les trois vers suivants, qui répondent en écho aux trois autres. On trouve fréquemment des exemples de ces répétitions; elles ne sont plus souffertes aujourd'hui. Ce *mais* est intolérable.

SCÈNE VIII.

Cette fausse accusation, ménagée par Arsinoé, n'est pas sans quelque habileté, mais elle est sans noblesse et sans tragique, et Arsinoé est plus basse encore que Prusias. Pourquoi les petits moyens déplaisent-ils, et que les grands crimes font tant d'effet? c'est que les uns inspirent la terreur, les autres le mépris; c'est par la même raison qu'on aime à entendre parler d'un grand conquérant plutôt que d'un voleur ordinaire. *Ce tour qu'on a joué* met le comble à ce défaut. Arsinoé n'est qu'une bourgeoise qui accuse son beau-fils d'une friponnerie, pour mieux marier son propre fils.

V. 9. Qu'en présence des rois les vérités sont fortes!

Ce ne sont point ces vérités qui sont fortes, c'est la présence des rois qui est supposée ici assez forte pour forcer la vérité de paraître.

V. 10. Que pour sortir d'un cœur elles trouvent de portes!

On a déjà dit que toute métaphore, pour être bonne, doit fournir un tableau à un peintre. Il est difficile de peindre des vérités qui sortent d'un cœur par plusieurs portes. On ne peut guère écrire plus mal. Il est à croire que l'auteur fit cette pièce au courant de la plume. Il avait acquis une prodigieuse facilité d'écrire, qui dégénéra enfin en impossibilité d'écrire élégamment.

V. 15. Mais pour l'examiner et bien voir ce que c'est,
Si vous pouviez vous mettre un peu hors d'intérêt....
Contre tant de vertus, contre tant de victoires,
Doit-on quelque croyance à des âmes si noires?

Bien voir ce que c'est, *devoir de la croyance contre des victoires;* le premier est trop familier, le second n'est pas exact.

V. 27. Nous ne sommes qu'un sang.

Je crois que cette expression peut s'admettre, quoiqu'on ne dise pas *deux sangs*.

V. 27. Et ce sang dans mon cœur
A peine à le passer pour calomniateur.

A peine à le passer, n'est pas français; on dit dans le comique, *je le passe pour honnête homme*.

V. 26. Et vous en avez moins à me croire assassine.

Je ne sais si le mot *assassine*, pris comme substantif féminin, se peut dire; il est certain du moins qu'il n'est pas d'usage.

V. 47. Vous êtes peu du monde, et savez mal la cour.
— Est-ce autrement qu'en prince on doit traiter l'amour?
— Vous le traitez, mon fils, et parlez en jeune homme.

Style comique; mais le caractère d'Attale, trop avili, commence ici à se développer, et devient intéressant.

On ne peut terminer un acte plus froidement. La raison est que l'intrigue est très-froide, parce que personne n'est véritablement en danger.

ACTE IV.

SCÈNE I.

Arsinoé joue précisément le rôle de la femme du *Malade imaginaire*, et Prusias celui du *malade* qui croit sa femme. Très-souvent des scènes tragiques ont le même fond que des scènes de comédie : c'est alors qu'il faut faire les plus grands efforts pour fortifier par le style la faiblesse du sujet. On ne peut cacher entièrement le défaut; mais on l'orne, on l'embellit par le charme de la poésie. Ainsi dans *Mithridate*, dans *Britannicus*, etc.

SCÈNE II.

V. 3. Grâce à ce conquérant, à ce preneur de villes!
Grâce.... — De quoi, madame, etc.

C'est encore ici de l'ironie. Nicomède ne doit pas répondre sur le même ton, et ne faire que répéter qu'il a pris des villes.

V. 18. Qui n'a que la vertu de son intelligence,
Et, vivant sans remords, marche sans défiance.

Cela veut dire, *qui ne s'entend qu'avec la vertu*, mais cela est très-mal dit. Il semble qu'il n'ait d'autre vertu que l'*intelligence*.

V. 26. Que son maître Annibal, malgré la foi publique,
S'abandonne aux fureurs d'une terreur panique.

Fureurs d'une terreur est un contre-sens : *fureur* est le contraire de la crainte.

V. 41. Car enfin, hors de là, que peut-il m'imputer?

Hors de là, c'est toujours le style de la comédie.

V. 53. Mais tout est excusable en un amant jaloux.

Il y a de l'ironie dans ce vers; et le pauvre Prusias ne le sent pas. Il ne sent rien. Tranchons le mot : il joue le rôle d'un vieux père de famille imbécile; mais, dira-t-on, cela n'est-il pas dans la nature? n'y a-t-il pas des rois qui gouvernent très-mal leurs familles, qui sont trompés par leurs femmes, et méprisés par leurs enfants? Oui; mais il ne faut pas les mettre sur le théâtre tragique. Pourquoi? c'est qu'il ne faut pas peindre des ânes dans les batailles d'Arbelles ou de Pharsale.

V. 60. . . . . Par mon propre bras elle amassoit pour lui.

Amassait quoi? *Amasser* n'est point un verbe sans régime. Partout des solécismes.

V. 76. L'offense, une fois faite à ceux de notre rang,
Ne se répare point que par des flots de sang.

Point que, n'est pas français; il faut, *ne se répare que par des flots*.

V. 82. L'exemple est dangereux et hasarde nos vies,
S'il met en sûreté de telles calomnies.

L'expression propre était, *s'il laisse de telles calomnies impunies*. On ne met point la calomnie en sûreté; on l'enhardit par l'impunité.

V. 90. C'est être trop adroit, prince, et trop bien l'entendre.

Ce ton bourgeois rend encore le rôle d'Arsinoé plus bas et plus petit. L'accusation d'un assassinat devait au moins jeter du tragique dans la pièce; mais il y produit à peine un faible intérêt de curiosité.

V. 91. Laisse là Métrobate, et songe à te défendre.

Ce discours est d'un prince imbécile; c'est précisément de Métrobate dont il s'agit. Le roi ne peut savoir la vérité qu'en faisant donner la question à ces deux misérables; et cette vérité, qu'il néglige, lui importe infiniment.

V. 93. M'en purger! moi, seigneur! vous le ne croyez pas.

Ce vers est beau, noble, convenable au caractère et à la situation; il fait voir tous les défauts précédents.

V. 94. Vous ne savez que trop qu'un homme de ma sorte,
Quand il se rend coupable, un peu plus haut se porte;
Qu'il lui faut un grand crime à tenter son devoir.

Un homme de sa sorte, qui un peu plus haut se porte, et à qui il

faut un grand crime à tenter son devoir, n'a pas un style digne de ce beau vers :

M'en purger! moi, seigneur! vous ne le croyez pas.

Il y a de la grandeur dans ce que dit Nicomède, mais il faut que la grandeur et la pureté du style y répondent.

V. 106. La fourbe n'est le jeu que des petites âmes,
Et c'est là proprement le partage des femmes.

Ce vers, quoique indirectement adressé à Arsinoé, n'est-il pas un trait un peu fort contre tout le sexe? Quoique Corneille ait pris plaisir à faire des rôles de femmes nobles, fiers et intéressants, on peut cependant remarquer qu'en général il ne les ménage pas.

V. 110. A ce dernier moment la conscience presse.
Pour rendre compte aux dieux tout respect humain cesse.

Ces idées sont belles et justes; elles devraient être exprimées avec plus de force et d'élégance.

V. 112. Et ces esprits légers, approchant des abois,
Pourroient bien se dédire une seconde fois.

Cette expression *des abois*, qui par elle-même n'est pas noble, n'est plus d'usage aujourd'hui. *Un esprit léger qui approche des abois*, est une impropriété trop grande.

V. 124. Je ne demande point que par compassion
Vous assuriez un sceptre à ma protection.

Le sens n'est pas assez clair; elle veut dire, *que ma protection assure le sceptre à mon fils*.

V. 130. Je n'aime point si mal que de ne vous pas suivre,
Sitôt qu'entre mes bras vous cesserez de vivre.

Cela n'est pas français; il fallait, *je vous aime trop pour ne pas vous suivre;* ou plutôt il ne fallait pas exprimer ce sentiment, qui est admirable quand il est vrai, et ridicule quand il est faux.

V. 134. ....Oui, seigneur, cette heure infortunée
Par mes derniers soupirs clora ma destinée.

Clore, *clos*, n'est absolument point d'usage dans le style tragique. L'intérêt devrait être pressant dans cette scène et ne l'est pas : c'est que Prusias, sur qui se fixent d'abord les yeux, partagé entre une femme et un fils, ne dit rien d'intéressant; il est même encore avili. On voit que sa femme le trompe ridiculement, et que son fils le brave. On ne craint rien au fond pour Nicomède; on méprise le roi, on hait la reine.

V. 148. Il sait tous les secrets du fameux Annibal.

Il sait tous les secrets, est une expression bien basse, pour signifier,

il est l'élève du grand Annibal; il a été formé par lui dans l'art de la guerre et de la politique. Arsinoé parle avec trop d'ironie, et laisse peut-être trop voir sa haine, dans le temps qu'elle veut la dissimuler.

SCÈNE III.

V. 1. Nicomède, en deux mots, ce désordre me fâche.

Le mot *fâcher* est bien bourgeois. Ce vers comique et trivial jette du ridicule sur le caractère de Prusias, et fait trop apercevoir au spectateur que toute l'intrigue de cette tragédie n'est qu'une tracasserie.

V. 4. Et tâchons d'assurer la reine qui te craint.

Le mot *d'assurer* n'est pas français ici; il faut *de rassurer*. On assure une vérité; on rassure une âme intimidée.

V. 5. J'ai tendresse pour toi, j'ai passion pour elle.

Il faut, pour l'exactitude, *j'ai de la tendresse, j'ai de la passion;* et pour la noblesse et l'élégance, il faut un autre tour.

V. 12. . . . . .Et que dois-je être? — Roi.
Reprenez hautement ce noble caractère.
Un véritable roi n'est ni mari ni père,
Il regarde son trône, et rien de plus. Régnez.
Rome vous craindra plus que vous ne la craignez.

Ce morceau sublime, jeté dans cette comédie, fait voir combien le reste est petit. Il n'y a peut-être rien de plus beau dans les meilleures pièces de Corneille. Ce vrai sublime fait sentir combien l'ampoulé doit déplaire aux esprits bien faits. Il n'y a pas un mot dans ces quatre vers qui ne soit simple et noble, rien de trop ni de trop peu. L'idée est grande, vraie, bien placée, bien exprimée. Je ne connais point dans les anciens de passage qui l'emporte sur celui-ci. Il fallait que toute la pièce fût sur ce ton héroïque; je ne veux pas dire que tout doive tendre au sublime, car alors il n'y en aurait point; mais tout doit être noble. Nicomède insulte ici un peu son père; mais Prusias le mérite.

V. 34. Quelle fureur t'aveugle en faveur d'une femme?
Tu la préfères, lâche, à ce prix glorieux
Que ta valeur unit au bien de tes aïeux.

Prusias ne doit point traiter son fils de lâche, ni lui dire qu'il *est indigne de vivre après cette infamie.* Il doit avoir assez d'esprit pour entendre ce que lui dit son fils, et ce que ce prince lui explique bientôt après.

V. 46. Mais un monarque enfin comme un autre homme expire.

Quoique ce vers soit un peu prosaïque, il est si vrai, si ferme, si naturel, si convenable au caractère de Nicomède, qu'il doit plaire beaucoup, ainsi que le reste de la tirade. On aime ces vérités dures et fières,

surtout quand elles sont dans la bouche d'un personnage qui les relève encore par sa situation.

SCÈNE IV.

V. 3. Le sénat en effet pourra s'en indigner,
Mais j'ai quelques amis qui pourront le gagner.

Autre ironie de Flaminius.

V. 10. Je veux qu'au lieu d'Attale il lui serve d'otage;
Et pour l'y mieux conduire, il vous sera donné,
Sitôt qu'il aura vu son frère couronné.

Pourquoi cette idée soudaine d'envoyer Nicomède à Rome? elle paraît bizarre. Flaminius ne l'a point demandé; il n'en a jamais été question. Prusias est un peu comme les vieillards de comédie, qui prennent des résolutions outrées quand on leur a reproché d'être trop faibles. Il est bien lâche dans sa colère de remettre son fils aîné entre les mains de Flaminius son ennemi.

V. 14. Va, va lui demander ta chère Laodice.

Autre ironie, qui est dans Prusias le comble de la lâcheté et de l'avilissement.

V. 17. Rome sait vos hauts faits, et déjà vous adore.

Autre ironie aussi froide que le mot *vous adore* est déplacé.

SCÈNE V.

V. 11. Seigneur, l'occasion fait un cœur différent.

Faire au lieu de *rendre* ne se dit plus. On n'écrit point *cela vous fait heureux*, mais *cela vous rend heureux*. Cette remarque, ainsi que toutes celles purement grammaticales, sont pour les étrangers principalement.

Cette scène est toute de politique, et par conséquent très-froide : quand on veut de la politique, il faut lire Tacite; quand on veut une tragédie, il faut lire *Phèdre*. Cette politique de Flaminius est d'ailleurs trop grossière. Il dit que Rome faisait une injustice en procurant le royaume de Laodice au prince Attale, et que lui Flaminius s'était chargé de cette injustice : n'est-ce pas perdre tout son crédit? Quel ambassadeur a jamais dit : « On m'a chargé d'être un fripon? » Ces expressions, *ce n'est pas loi pour elle, reine comme elle est, à bien parler*, etc., ne relèvent pas cette scène.

V. 51. Ce seroit mettre encor Rome dans le hasard
Que l'on crût artifice ou force de sa part, etc.

La plupart de tous ces vers sont des barbarismes; ce dernier en est un; il veut dire, *ce serait exposer le sénat à passer pour un fourbe ou pour un tyran.*

V. 58. Rome ne m'aime pas, elle hait Nicomède.

Ce vers excellent est fait pour servir de maxime à jamais.

V. 65. Mais puisqu'enfin ce jour vous doit faire connoître
Que Rome vous a fait ce que vous allez être,
Que perdant son appui vous ne serez plus rien,
Que le roi vous l'a dit, souvenez-vous-en bien.

Tâchons d'éviter ces phrases louches et embarrassées.

SCÈNE VI.

V. 1. Attale, étoit-ce ainsi que régnoient tes ancêtres?

Dans ce monologue, qui prépare le dénoûment, on aime à voir le prince Attale prendre les sentiments qui conviennent au fils d'un roi qui va régner lui-même; mais Flaminius lui a laissé très-imprudemment voir que Rome hait Nicomède sans aimer Attale; mais si Flaminius est un peu maladroit, Attale est un peu imprudent d'abandonner tout d'un coup des protecteurs tels que les Romains qui l'ont élevé, qui viennent de le couronner, et cela en faveur d'un prince qui l'a toujours traité avec un mépris insultant qu'on ne pardonne jamais. Rien de tout cela ne paraît ni naturel, ni bien conduit, ni intéressant; mais le monologue plaît, parce qu'il est noble. Il est toujours désagréable de voir un prince qui ne prend une résolution noble que parce qu'il s'aperçoit qu'on l'a joué, qu'on l'a méprisé : je ne sais s'il n'eût pas mieux valu qu'il eût puisé ces nobles sentiments dans son caractère, à la vue des lâches intrigues qu'on faisait, même en sa faveur, contre son frère.

V. der. Et comme ils font pour eux faisons aussi pour nous,

est encore du style comique.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 1. J'ai prévu ce tumulte, et n'en vois rien à craindre.
Comme un moment l'allume, un moment peut l'éteindre.

On n'allume pas un tumulte. Il se fait dans la ville une sédition imprévue : c'est une machine qu'il n'est plus guère permis d'employer aujourd'hui, parce qu'elle n'est pas renfermée dans l'exposition de la pièce, parce que, n'étant pas née du sujet, elle est sans art et sans mérite. Cependant si cette sédition est sérieuse, Arsinoé et son fils perdent leur temps à raisonner sur la puissance et sur la politique des Romains. Arsinoé lui dit froidement : *Vous me ravissez d'avoir cette prudence*. Ce vers comique et les fautes de langue ne contribuent pas à embellir cette scène.

V. 14. Puisque te voilà roi, l'Asie a d'autres reines,
Qui, loin de te donner des rigueurs à souffrir,
T'épargneront bientôt la peine de t'offrir.

On ne donne point des rigueurs comme on donne des faveurs; cela n'est pas français, parce que cela n'est admis dans aucune langue.

V. 22. Pourras-tu dans son lit dormir en assurance?
Et refusera-t-elle à son ressentiment
Le fer ou le poison pour venger son amant?

Quelle idée! pourquoi lui dire que sa femme l'empoisonnera ou l'assassinera?

V. 26. Que de fausses raisons pour me cacher la vraie!

Ce n'est pas elle qui cache la vraie raison; ce qu'il dit à sa mère ne doit être dit qu'à Flaminius. Ce n'est pas assurément sa mère qui craint qu'Attale ne soit trop puissant.

V. 36. Sa chute doit guérir l'ombrage qu'elle en prend.

On ne guérit point un ombrage; cette expression est impropre.

V. 37. C'est blesser les Romains que faire une conquête,
Que mettre trop de bras sous une seule tête.

Mettre des bras sous une tête!

V. 39. Et leur guerre est trop juste après cet attentat
Que fait sur leur grandeur un tel crime d'État.

Un attentat qu'un crime d'État fait sur une grandeur, c'est à la fois un solécisme et un barbarisme.

V. 45. Je les connois, madame, et j'ai vu cet ombrage
Détruire Antiochus et renverser Carthage.

Un ombrage qui a détruit Carthage!

V. 48. Je cède à des raisons que je ne puis forcer.

Des raisons qu'on ne peut forcer; c'est un barbarisme.

V. 55. . . . . .Cependant prenez soin
D'assurer des jaloux dont vous avez besoin.

Assurer des jaloux, ne s'entend point. Quelque sens qu'on donne à cette phrase, elle est inintelligible.

SCÈNE II.

Cette scène paraît jeter un peu de ridicule sur la reine. Flaminius vient l'avertir, elle et son fils, qu'il n'est pas sage de parler de tout autre chose que d'une sédition qui est à craindre, et lui cite de vieux exemples de l'histoire de Rome. Au lieu de s'adresser au roi, il vient

parler à sa femme ; c'est traiter ce roi en vieillard de comédie qui n'est pas le maître chez lui.

V. 9. Ne vous figurez plus que ce soit le confondre
Que de le laisser faire, et ne lui point répondre, etc.

Laisser faire le peuple, expression trop triviale. *Ne point répondre au peuple*, expression impropre. *L'escadron mutin qu'on aurait abandonné à sa confusion*, n'est pas meilleur.

SCÈNE III.

V. 3. Ces mutins ont pour chefs les gens de Laodice.

Mais que veut Laodice? sauver son amant? c'est le perdre. Il n'est point libre ; il est en la puissance du roi. Laodice, en faisant révolter le peuple en sa faveur, le rend décidément criminel, et expose sa vie et la sienne, surtout dans une cour tyrannique dont elle a dit : *Quiconque entre au palais porte sa tête au roi.* On pardonnerait cette action violente et peu réfléchie à une amante emportée par sa passion, à une Hermione; mais ce n'est pas ainsi que Corneille a peint Laodice.

Les mutins n'entendent plus raison, dit La Bruyère ; *dénoûment vulgaire de tragédie*. Ce dénoûment n'était pas encore vulgaire du temps de Corneille; il ne l'avait employé que dans *Héraclius*. On ne conseillerait pas aujourd'hui d'employer ce moyen, qui serait trop grossier, s'il n'était relevé par de grandes beautés.

V. 5. Ainsi votre tendresse et vos soins sont payés.

C'est ici une ironie d'Attale; il a dessein de sauver Nicomède.

SCÈNE IV.

C'est une règle invariable que, quand on introduit des personnages chargés d'un secret important, il faut que ce secret soit révélé; le public s'y attend; on doit dans tous les cas lui tenir ce qu'on lui a promis. Arsinoé a été menacée de la délation de ces prisonniers. Arsinoé a fait accroire au roi que Nicomède les a subornés. Cet éclaircissement est la chose la plus importante, et il ne se fait point. C'est peut-être mal dénouer cette intrigue que de faire massacrer ces deux hommes par le peuple.

V. 12. Mais un dessein formé ne tombe pas ainsi.

Flaminius presse toujours d'agir; cependant le roi, la reine, et le prince Attale, restent dans la plus grande tranquillité. Cette inaction est extraordinaire, surtout de la part de la reine, dont le caractère est remuant. N'a-t-elle pas tort d'être tranquille, et de ne pas craindre qu'on la traite comme Métrobate et Zénon? Le peuple ne les a déchirés que parce qu'il les a crus apostés par elle. Si on a tué ses complices, elle doit trembler pour elle-même. Il est beau de présenter au

public une reine intrépide, mais il faut qu'elle soit assez éclairée pour connaître son danger.

V. 13. Il suit toujours son but jusqu'à ce qu'il l'emporte.

On n'emporte point un but; on n'éteint point une horreur : toujours des termes impropres et sans justesse.

SCÈNE V.

V. 13. . . . . .C'est livrer à sa rage
Tout ce qui de plus près touche votre courage....

Expression vicieuse.

V. 24. C'est l'otage de Rome, et non plus votre fils.

Tout ce discours de Flaminius est une conséquence de son caractère artificieux parfaitement soutenu; mais remarquez que jamais des raisonnements politiques ne font un grand effet dans un cinquième acte, où tout doit être action ou sentiment, où la terreur et la pitié doivent s'emparer de tous les cœurs.

V. 36. Ah! rien de votre part ne sauroit me choquer.

On sent assez que cette manière de parler est trop familière. Je passe plusieurs termes déjà observés ailleurs.

V. 44. Amusez-le du moins à débattre avec vous.

Débattre, est un verbe réfléchi qui n'emporte point son action avec lui. Il en est ainsi de *plaindre*, *souvenir ;* on dit, *se plaindre*, *se souvenir*, *se débattre;* mais quand *débattre*, est actif, il faut un sujet, un objet, un régime. Nous avons débattu ce point; cette opinion fut débattue.

V. 48. Vous ferez comme lui le surpris, le confus.

C'est un vers de comédie, et le conseil d'Arsinoé tient aussi un peu du comique.

V. 53. . . . .Mille empêchements que vous ferez vous-même....

n'est ni noble, ni français; on ne fait point des empêchements.

V. 54. Pourront de toutes parts aider au stratagème.

Le roi et son épouse, qui dans une situation si pressante ont resté si longtemps paisibles, se déterminent enfin à prendre un parti; mais il paraît que le lâche conseil que donne Arsinoé est petit, indigne de la tragédie; et ces expressions, *faire le surpris*, *le confus*, *sitôt qu'il sera jour*, et *fuir vous et moi*, sont d'un style aussi lâche que le conseil.

V. 61. . . . . .Ah! j'avouerai, madame,
Que le ciel a versé ce conseil dans votre âme.

C'est là que Prusias est plus que jamais un vieillard de Molière qui ne sait quel parti prendre, et qui trouve toujours que sa femme a raison.

V. 64. Il vous assure, et vie, et gloire, et liberté

Il vous assure vie!

SCÈNE VI.

V. 1. Attale, où courez-vous? — Je vais de mon côté....
A votre stratagème en ajouter quelque autre.

Le projet que forme sur-le-champ le prince Attale de délivrer son frère est noble, grand, et produit dans la scène un très-bel effet; mais la manière dont il l'annonce aux spectateurs ne tient-elle pas trop de la comédie?

SCÈNE VII.

Pourquoi la reine d'Arménie vient-elle là? Si elle veut qu'Arsinoé soit sa prisonnière, elle doit venir avec des gardes.

V. 8. Il lui faudroit du front tirer le diadème.

Tirer un diadème du front!

V. 13. Le ciel ne m'a pas fait l'âme plus violente.

Voici encore au cinquième acte, dans le moment où l'action est la plus vive, une scène d'ironie, mais remplie de beaux vers. Laodice, en qualité de chef de parti, au lieu de venir braver la reine sous le frivole prétexte de la prendre sous sa protection, devrait veiller plus soigneusement à la suite de la révolte et à la sûreté du prince qu'elle appelle son époux. Elle vient inutilement; elle n'a rien à dire à Arsinoé. Ces deux femmes se bravent sans savoir en quel état sont leurs affaires: mais les scènes de bravades réussissent presque toujours au théâtre.

V. 18. Nous nous entendons mal, madame, je le voi;
Ce que je dis pour vous, vous l'expliquez pour moi.

Ces méprises entre deux reines, ces équivoques, semblent bien peu dignes de la tragédie.

V. 21. Et je viens vous chercher pour vous prendre en ma garde,
Pour ne hasarder pas en vous la majesté
Au manque de respect d'un grand peuple irrité.

Hasarder une majesté au manque de respect! encore s'il y avait *exposer*. Ce ne sont point là les *pompeux solécismes* que Boileau[1] réprouve avec tant de raison, ce sont de très-plats solécismes.

V. 62. Mais hâtez-vous, de grâce, et faites bien ramer;
Car déjà sa galère a pris le large en mer.

1. *Art poétique*, chant I, vers 159. (ÉD.)



Ironie ou plutôt plaisanterie indigne de la noblesse tragique, ainsi que toutes celles qu'on a remarquées.

V. 68. Mais plutôt demeurez pour me servir d'otage.

Elle lui parle comme si elle était maîtresse du palais; elle devrait donc avoir des gardes.

V. 74. Je veux qu'elle me voie au cœur de ses États
Soutenir ma fureur d'un million de bras,
Et sous mon désespoir rangeant sa tyrannie....

Ranger une tyrannie sous un désespoir! quelle phrase! quelle barbarie de langage!

V. 81. Puisque le roi veut bien n'être roi qu'en peinture,
Que lui doit importer qui donne ici la loi?

Être roi en peinture, cette expression est du grand nombre de celles auxquelles on reproche d'être trop familières.

SCÈNE VIII.

V. 2. . . . . .Tous les dieux irrités
Dans les derniers malheurs nous ont précipités :
Le prince est échappé.

C'est dommage que la belle action d'Attale ne se présente ici que sous l'idée d'un mensonge et d'une supercherie. *Le prince est échappé* tient encore du comique.

V. 8. Le malheureux Araspe, avec sa foible escorte,
L'avoit déjà conduit à cette fausse porte.

Je pense qu'on doit rarement parler, dans un cinquième acte, de personnages qui n'ont rien fait dans la pièce. Araspe, sacrifié ici, n'est pas un objet assez important, et le prince qui l'a fait tuer est coupable d'une très-vilaine action.

V. 22. . . . . .Ce monarque étonné
A ses frayeurs déjà s'étoit abandonné.

Voilà ce pauvre bonhomme de Prusias avili plus que jamais; il est traité tour à tour, par ses deux enfants, de sot et de poltron.

SCÈNE IX.

V. 1. Non, non, nous revenons l'un et l'autre en ces lieux
Défendre votre gloire, ou mourir à vos yeux.

Corneille dit lui-même, dans son examen, qu'il avait d'abord fini sa pièce sans faire revenir l'ambassadeur et le roi; qu'il n'a fait ce changement que pour plaire au public, qui aime à voir à la fin d'une pièce tous les acteurs réunis. Il convient que ce retour avilit encore

plus le caractère de Prusias, de même que celui de Flaminius, qui se trouve dans une situation humiliante, puisqu'il semble n'être revenu que pour être témoin du triomphe de son ennemi. Cela prouve que le plan de cette tragédie était impraticable.

V. 3. Mourons, mourons, seigneur, et dérobons nos vies
A l'absolu pouvoir des fureurs ennemies;
N'attendons pas leur ordre, et montrons-nous jaloux
De l'honneur qu'ils auroient à disposer de nous.

La pensée est très-mal exprimée; il fallait dire, *ravissons-leur, en mourant, la gloire d'ordonner de notre sort;* il fallait au moins s'énoncer avec plus de clarté et de justesse.

V. 11. Je le désavouerois s'il n'étoit magnanime,
S'il manquoit à remplir l'effort de mon estime.

Manquer à remplir l'effort d'une estime! On s'indigne quand on voit la profusion de ces irrégularités, de ces termes impropres. On ne voit point cette foule de barbarismes dans les belles scènes des *Horaces* et de *Cinna*. Par quelle fatalité Corneille écrivait-il toujours avec plus d'incorrection et dans un style plus grossier, à mesure que la langue se perfectionnait sous Louis XIV? Plus son goût et son style devaient se perfectionner, et plus ils se corrompaient.

SCÈNE X ET DERNIÈRE.

V. 7. Je viens en bon sujet vous rendre le repos....

Nicomède, toujours fier et dédaigneux, bravant toujours son père, sa marâtre, et les Romains, devient généreux, et même docile, dans le moment où ils veulent le perdre, et où il se trouve leur maître. Cette grandeur d'âme réussit toujours; mais il ne doit pas dire qu'il adore les bontés d'Arsinoé. Quant au royaume qu'il offre de conquérir au prince Attale, cette promesse ne paraît-elle pas trop romanesque? et ne peut-on pas craindre que cette vanité ne fasse une opposition trop forte avec les discours nobles et sensés qui la précèdent? Au reste, le retour de Nicomède dut faire grand plaisir aux spectateurs; et je présume qu'il en eût fait davantage, si ce prince eût été dans un danger évident de perdre la vie.

V. 37. Je me rends donc aussi, madame, et je veux croire
Qu'avoir un fils si grand est ma plus grande gloire, etc.

Si Prusias n'est pas, du commencement jusqu'à la fin, un vieillard de comédie, j'ai tort.

V. 42. Mais il m'a demandé mon diamant pour gage.

Attale paraît ici bien prudent, et Nicomède bien peu curieux; mais si ce moyen n'est pas digne de la tragédie, la situation n'en est pas moins belle. Il paraît seulement bien injuste et bien odieux qu'Attale

ait assassiné un officier du roi son père, qui faisait son devoir. Ne pouvait-il pas faire une belle action sans la souiller par cette horreur? A l'égard du diamant, je ne sais si Boileau, qui blâmait tant l'anneau royal dans *Astrate*[1], était content du diamant de Nicomède.

V. 61. Seigneur, à découvert, toute âme généreuse
D'avoir votre amitié doit se tenir heureuse;
Mais nous n'en voulons plus avec ces dures lois
Qu'elle jette toujours sur la tête des rois.

Jeter des lois sur la tête! Cette métaphore a le vice que nous avons remarqué dans les autres, de manquer de justesse, parce qu'on ne peut jeter une loi comme on jette de l'opprobre, de l'infamie, du ridicule. Dans ces cas, le mot *jeter* rappelle l'idée de quelque souillure, dont on peut physiquement couvrir quelqu'un; mais on ne peut couvrir un homme d'une loi. Je n'ai rien à dire de plus sur la pièce de *Nicomède*. Il faut lire l'examen que l'auteur lui-même en a fait.

REMARQUES SUR PERTHARITE,

ROI DES LOMBARDS.

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1653.

Préface du Commentateur. — Cette pièce, comme on sait, fut malheureuse, elle ne put être représentée qu'une fois; le public fut juste. Corneille, à la fin de l'examen de *Pertharite*, dit que les sentiments en sont *assez vifs et nobles, et les vers assez bien tournés*. Le respect pour la vérité, toujours plus fort que le respect pour Corneille, oblige d'avouer que les sentiments sont outrés ou faibles, et rarement nobles; et que les vers, loin d'être bien tournés, sont presque tous d'une prose comique rimée.

Dès la seconde scène, Éduige dit à Rodelinde :

Je ne vous parle pas de votre Pertharite;
Mais il se pourra faire enfin qu'il ressuscite,
Qu'il rende à vos désirs leur juste possesseur;
Et c'est dont je vous donne avis en bonne sœur.

. . . .

Vous êtes donc, Madame, un grand exemple à suivre.
— Pour vivre l'âme saine on n'a qu'à m'imiter.
— Et qui veut vivre aimé n'a qu'à vous en conter.

1. Satire III, vers 194. (Éd.)

Les noms seuls des héros de cette pièce révoltent ; c'est une Éduige, un Grimoald, un Unulphe. L'auteur de *Childebrand* ne choisit pas plus mal son sujet et son héros.

Il est peut-être utile pour l'avancement de l'esprit humain, et pour celui de l'art théâtral, de rechercher comment Corneille, qui devait s'élever toujours après ses belles pièces ; qui connaissait le théâtre, c'est-à-dire le cœur humain ; qui était plein de la lecture des anciens, et dont l'expérience devait avoir fortifié le génie, tomba pourtant si bas, qu'on ne peut supporter ni la conduite, ni les sentiments, ni la diction de plusieurs de ses dernières pièces. N'est-ce point qu'ayant acquis un grand nom, et ne possédant pas une fortune digne de son mérite, il fut forcé souvent de travailler avec trop de hâte ?

.... Conatibus obstat
Res angusta domi[1].

Peut-être n'avait-il pas d'ami éclairé et sévère ; il avait contracté une malheureuse habitude de se permettre tout, et de parler mal sa langue. Il ne savait pas, comme Racine, sacrifier de beaux vers, et des scènes entières.

Les pièces précédentes de *Nicomède* et de *Don Sanche d'Aragon* n'avaient pas eu un brillant succès : cette décadence devait l'avertir de faire de nouveaux efforts ; mais il se reposait sur sa réputation ; sa gloire nuisait à son génie ; il se voyait sans rival ; on ne citait que lui, on ne connaissait que lui. Il lui arriva la même chose qu'à Lulli, qui, ayant excellé dans la musique de déclamation, à l'aide de l'inimitable Quinault, fut très-faible et se négligea souvent dans presque tout le reste ; manquant de rival comme Corneille, il ne fit point d'efforts pour se surpasser lui-même. Ses contemporains ne connaissaient pas sa faiblesse ; il a fallu que, longtemps après, il soit venu un homme supérieur, pour que les Français, qui ne jugent des arts que par comparaison, sentissent combien la plupart des airs détachés et des symphonies de Lulli ont de faiblesse.

Ce serait à regret que j'imprimerais la pièce de *Pertharite*, si je ne croyais y avoir découvert le germe de la belle tragédie d'*Andromaque*.

Serait-il possible que ce *Pertharite* fût en quelque façon le père de la tragédie pathétique, élégante, et forte d'*Andromaque ?* pièce admirable, à quelques scènes de coquetterie près, dont le vice même est déguisé par le charme d'une poésie parfaite, et par l'usage le plus heureux qu'on ait jamais fait de la langue française.

L'excellent Racine donna son *Andromaque* en 1668, neuf ans[2] après *Pertharite*. Le lecteur peut consulter le commentaire qu'on trouvera dans le second acte ; il y trouvera toute la disposition de la tragédie d'*Andromaque*, et même la plupart des sentiments que Racine a mis en œuvre avec tant de supériorité ; il verra comment d'un sujet man-

1. Juvénal, III, 164-65. (Éd.)
2. Ce fut quinze ans après. (Éd.)

qué, et qui paraît très-mauvais, on peut tirer les plus grandes beautés, quand on sait les mettre à leur place.

C'est le seul commentaire qu'on fera sur la pièce infortunée de *Pertharite*. Les amateurs et les auteurs ajouteront aisément leurs propres réflexions au peu que nous dirons sur cet honneur singulier qu'eut *Pertharite* de produire les plus beaux morceaux d'*Andromaque*.

PERTHARITE,

ROI DES LOMBARDS.

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 11. S'il m'aime, il doit aimer cette digne arrogance
Qui brave ma fortune, et remplit ma naissance.

On est toujours étonné de cette foule d'impropriétés, de cet amas de phrases louches, irrégulières, incohérentes, obscures, et de mots qui ne sont point faits pour se trouver ensemble; mais on ne remarquera par ces fautes qui reviennent à tout moment dans *Pertharite*. Cette pièce est si au-dessous des plus mauvaises de notre temps, que presque personne ne peut la lire. Les remarques sont inutiles.

V. 25. Son ambition seule.... — Unulphe, oubliez-vous
Que vous parlez à moi, qu'il étoit mon époux?
— Non, mais vous oubliez que, bien que la naissance
Donnât à son aîné la suprême puissance,
Il osa toutefois partager avec lui
Un sceptre dont son bras devoit être l'appui, etc.

Cette exposition est très-obscure. Un Unulphe, un Gundebert, un Grimoald, annoncent d'ailleurs une tragédie bien lombarde. C'est une grande erreur de croire que tous ces noms barbares de Goths, de Lombards, de Francs, puissent faire sur la scène le même effet qu'Achille, Iphigénie, Andromaque, Électre, Oreste, Pyrrhus. Boileau se moque avec raison de celui *qui pour son héros va choisir Childebrand*. Les Italiens eurent grande raison, et montrèrent le bon goût qui les anima longtemps, lorsqu'ils firent renaître la tragédie au commencement du XVIe siècle; ils prirent presque tous les sujets de leurs tragédies chez les Grecs. Il ne faut pas croire qu'un meurtre commis dans la rue Ti-

quetonne ou dans la rue Barbette, que des intrigues politiques de quelques bourgeois de Paris, qu'un prévôt des marchands nommé Marcel, que les sieurs Aubert et Fauconnau, puissent jamais remplacer les héros de l'antiquité. Nous n'en dirons pas plus sur cette pièce. Voyez seulement les endroits où Racine a taillé en diamants brillants les cailloux bruts de Corneille.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 1. Je l'ai dit à mon maître, et je vous le redis, etc.

Il me paraît prouvé que Racine a puisé toute l'ordonnance de sa tragédie d'*Andromaque* dans ce second acte de *Pertharite*. Dès la première scène, vous voyez Éduige qui est avec son Garibalde précisément dans la même situation qu'Hermione avec Oreste. Elle est abandonnée par un Grimoald, comme Hermione par Pyrrhus; et si Grimoald aime sa prisonnière Rodelinde, Pyrrhus aime Andromaque sa captive. Vous voyez qu'Éduige dit à Garibalde les mêmes choses qu'Hermione dit à Oreste; elle a des ardents souhaits de voir punir le change de Grimoald; elle assure sa conquête à son vengeur; il faut servir sa haine pour venger son amour : c'est ainsi qu'Hermione dit à Oreste[1] :

Vengez-moi; je crois tout....
— Qu'Hermione est le prix d'un tyran opprimé;
Que je le hais; enfin.... que je l'aimai.

Oreste, en un autre endroit, dit à Hermione tout ce que dit ici Garibalde à Éduige :

Le cœur est pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreste....
Et vous le haïssez! avouez-le, madame.
L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme;
Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux;
Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux.

Hermione parle absolument comme Éduige, quand elle dit:

Mais, seigneur, cependant, il épouse Andromaque....
Seigneur, je le vois bien, votre âme prévenue
Répand sur mes discours le poison qui la tue.

Enfin, l'intention d'Éduige est que Garibalde la serve en détachant le parjure Grimoald de sa rivale Rodelinde; et Hermione veut qu'Oreste, en demandant Astyanax, dégage Pyrrhus de son amour pour Andromaque. Voyez avec attention la scène cinquième du second acte, vous trouverez une ressemblance non moins marquée entre Androma-

1. *Andromaque*, IV, III. (Éd.)

que et Rodelinde. Voyez la scène cinquième et la première scène de l'acte troisième.

SCÈNE V.

V. 39. La vertu doit régner dans un si grand projet,
En être seule cause, et l'honneur, seul objet;
Et depuis qu'on le souille, ou d'espoir de salaire,
Ou de chagrin d'amour, ou de souci de plaire,
Il part indignement d'un courage abattu,
Où la passion règne, et non pas la vertu.

Andromaque dit à Pyrrhus :

Seigneur, que faites-vous? et que dira la Grèce?
Faut-il qu'un si grand cœur montre tant de foiblesse?
Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux,
Passe pour le transport d'un esprit amoureux?...
Non, non, d'un ennemi respecter la misère,
Sauver des malheureux, rendre un fils à sa mère,
De cent peuples, pour lui, combattre la rigueur,
Sans me faire payer son salut de mon cœur,
Malgré moi, s'il le faut, lui donner un asile;
Seigneur, voilà des soins dignes du fils d'Achille.

On reconnaît dans Racine la même idée, les mêmes nuances que dans Corneille; mais avec cette douceur, cette mollesse, cette sensibilité, et cet heureux choix de mots qui portent l'attendrissement dans l'âme.

Grimoald dit à Rodelinde :

Vous la craindrez peut-être en quelque autre personne.

Grimoald entend par là le fils de Rodelinde, et il veut punir par la mort du fils les mépris de la mère; c'est ce qui se développe au troisième acte. Ainsi Pyrrhus menace toujours Andromaque d'immoler Astyanax, si elle ne se rend à ses désirs : on ne peut voir une ressemblance plus entière; mais c'est la ressemblance d'un tableau de Raphaël à une esquisse grossièrement dessinée.

Songez-y bien; il faut désormais que mon cœur,
S'il n'aime avec transport, haïsse avec fureur.
Je n'épargnerai rien dans ma juste colère;
Le fils me répondra des mépris de la mère.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 5. Il y va de sa vie, et la juste colère
Où jettent cet amant les mépris de la mère,

Veut punir sur le sang de ce fils innocent
La dureté d'un cœur si peu reconnoissant.
C'est à vous d'y penser; tout le choix qu'on vous donne,
C'est d'accepter pour lui la mort ou la couronne.
Son sort est en vos mains; aimer, ou dédaigner,
Le va faire périr, ou le faire régner.

Ces vers forment absolument la même situation que celle d'*Andromaque*. Il est évident que Racine a tiré son or de cette fange. Mais, ce que Racine n'eût jamais fait, Corneille introduit Rodelinde proposant à Grimoald d'égorger le fils qu'elle a de son mari vaincu par ce même Grimoald; elle prétend qu'elle l'aidera dans ce crime, et cela dans l'espérance de rendre Grimoald odieux à ses peuples. Cette seule atrocité absurde aurait suffi pour faire tomber une pièce d'ailleurs passablement faite; mais le rôle du mari de Rodelinde est si révoltant et si ennuyeux à la fois, et tout le reste est si mal inventé, si mal conduit et si mal écrit, qu'il est inutile de remarquer un défaut dans une pièce qui n'est remplie que de défauts. « Mais, me dira-t-on, vous faites un commentaire sur Corneille, et vous remarquez ses fautes, et vous l'appelez grand homme, et vous ne le montrez que petit quand il est en concurrence avec Racine. » Je réponds qu'il est grand homme dans *Cinna*, et non dans *Pertharite* et dans ses autres mauvaises pièces; je réponds qu'un commentaire n'est pas un panégyrique, mais un examen de la vérité; et qui ne sait pas réprouver le mauvais n'est pas digne de sentir le bon.

On peut encore me dire : « Vous faites ici de Racine un plagiaire qui a pillé dans Corneille les plus beaux endroits d'*Andromaque*. » Point du tout; le plagiaire est celui qui donne pour son ouvrage ce qui appartient à un autre : mais si Phidias eût fait son Jupiter olympien de quelque statue informe d'un autre sculpteur, il aurait été créateur et non plagiaire.

Je ne ferai plus d'autre remarque sur ce malheureux *Pertharite*; on n'a besoin de commentaire que sur les ouvrages où le bon est mêlé continuellement avec le mauvais. Il faut que ceux qui veulent se former le goût apprennent soigneusement à distinguer l'un de l'autre.

REMARQUES SUR ŒDIPE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1659.

PIÈCES IMPRIMÉES AU-DEVANT DE LA TRAGÉDIE D'ŒDIPE.

ÉPITAPHE SUR LA MORT DE DAMOISELLE ÉLISABETH RANQUET, FEMME DE M. DU CHEVREUIL, ÉCUYER, SEIGNEUR D'ESTURNVILLE [1].

SONNET.

Ne verse point de pleurs sur cette sépulture,
Passant; ce lit funèbre est un lit précieux,
Où gît d'un corps tout pur la cendre toute pure;
Mais le zèle du cœur vit encore en ces lieux.

Avant que de payer le droit de la nature,
Son âme, s'élevant au delà de ses yeux,
Avoit au Créateur uni la créature;
Et, marchant sur la terre, elle étoit dans les cieux.

Les pauvres bien mieux qu'elle ont senti sa richesse.
L'humilité, la peine, étoient son allégresse;
Et son dernier soupir fut un soupir d'amour.

Passant, qu'à son exemple un beau feu te transporte,
Et, loin de la pleurer d'avoir perdu le jour,
Crois qu'on ne meurt jamais quand on meurt de la sorte.

VERS PRÉSENTÉS A MONSEIGNEUR LE PROCUREUR-GÉNÉRAL FOUQUET, SURINTENDANT DES FINANCES [2].

Laisse aller ton essor jusqu'à ce grand génie[3],
Qui te rappelle au jour dont les ans t'ont bannie,

1. On trouve cette épitaphe dans la vie de cette béate, imprimée à Paris pour la première fois en 1655, et pour la seconde fois en 1660, chez Charles Savreux.

Ce sonnet fut imprimé avec *Œdipe*, dans la première édition de cette tragédie; je ne sais pas pourquoi.

2. Imprimés à la tête de l'*Œdipe*, Paris, 1657, in-12. Ce fut M. Fouquet qui engagea Corneille à faire cette tragédie. « Si le public (dit ce grand poëte) a reçu quelque satisfaction de ce poëme, et s'il en reçoit encore de ceux de cette nature et de ma façon, qui pourront le suivre, c'est à lui qu'il en doit imputer le tout, puisque sans ses commandements je n'aurois jamais fait l'*Œdipe*. » Dans l'Avis au lecteur, qui est à la tête de la tragédie, de l'édition que j'ai indiquée au commencement de cette note.

3. Laisse aller ton essor jusqu'à ce grand génie.

Ce grand génie n'était pas Nicolas Fouquet; c'était Pierre Corneille, mal-

Muse, et n'oppose plus un silence obstiné
A l'ordre surprenant que sa main t'a donné.
De ton âge importun la timide foiblesse[1]
A trop et trop longtemps déguisé ta paresse,
Et fourni des couleurs à la raison d'État
Qui mutine ton cœur contre le siècle ingrat[2].
L'ennui de voir toujours ses louanges frivoles
Rendre à tes grands travaux paroles pour paroles[3],
Et le stérile honneur d'un éloge impuissant[4]
Terminer son accueil le plus reconnoissant;
Ce légitime ennui qu'au fond de l'âme excite
L'excusable fierté d'un peu de vrai mérite,
Par un juste dégoût, ou par ressentiment,
Lui pouvoit de tes vers envier l'agrément :
Mais aujourd'hui qu'on voit un héros magnanime
Témoigner pour ton nom une tout autre estime,
Et répandre l'éclat de sa propre bonté
Sur l'endurcissement de ton oisiveté,
Il te seroit honteux d'affermir ton silence
Contre une si pressante et douce violence;
Et tu ferois un crime à lui dissimuler
Que ce qu'il fait pour toi te condamne à parler.
Oui, généreux appui de tout notre Parnasse,
Tu me rends ma vigueur lorsque tu me fais grâce;
Et je veux bien apprendre à tout notre avenir
Que tes regards bénins ont su me rajeunir[5].

gre *Pertharite*, et malgré quelques pièces assez faibles, et malgré *Œdipe* même.

1. De ton âge importun la timide foiblesse.

Il avait cinquante-six ans; c'était l'âge où Milton faisait son poëme épique.

2. Qui mutine ton cœur contre le siècle ingrat.

Il eût dû dire que le peu de justice qu'on lui avait rendu l'avait dégoûté : *Ploravere suis non respondere favorem Speratum meritis.* (Horace, épît., V, 9.) Mais le dégoût d'un poëte n'est pas une raison d'État.

3. . . . . Paroles pour paroles.

Il se plaint qu'ayant trafiqué de la parole, on ne lui a donné que des louanges. Boileau dit bien plus noblement :

Apollon ne promet qu'un nom et des lauriers.

4. Et le stérile honneur d'un éloge impuissant, etc.

Il se plaint que les éloges du public n'ont pas contribué à sa fortune. « Mais à présent que le grand Fouquet, héros magnanime, répand l'éclat de sa propre bonté sur l'endurcissement de l'oisiveté de l'auteur, il lui seroit honteux d'affermir son silence contre cette douce violence. » Que dire sur de tels vers? plaindre la faiblesse de l'esprit humain, et admirer les beaux morceaux de *Cinna*.

5. Que tes regards bénins, etc.

On est fâché des *regards bénins* et de la *claire vision*, et que, dans le temps qu'il fait de si étranges vers, il dise qu'il se sent encore la main qui crayonna l'âme du grand Pompée.

Je m'élève sans crainte avec de si bons guides :
Depuis que je t'ai vu, je ne vois plus mes rides
Et, plein d'une plus claire et noble vision,
Je prends mes cheveux gris pour une illusion.
Je sens le même feu, je sens la même audace
Qui fit plaindre le Cid, qui fit combattre Horace;
Et je me trouve encor la main qui crayonna
L'âme du grand Pompée, et l'esprit de Cinna.
Choisis-moi seulement quelque nom dans l'histoire
Pour qui tu veuilles place au temple de la Gloire,
Quelque nom favori qu'il te plaise arracher[1]
A la nuit de la tombe, aux cendres du bûcher :
Soit qu'il faille ternir ceux d'Énée et d'Achille
Par un noble attentat sur Homère et Virgile;
Soit qu'il faille obscurcir par un dernier effort
Ceux que j'ai sur la scène affranchis de la mort;
Tu me verras le même, et je te ferai dire,
Si jamais pleinement ta grande âme m'inspire,
Que dix lustres et plus n'ont pas tout emporté
Cet assemblage heureux de force et de clarté,
Ces prestiges secrets de l'aimable imposture
Qu'à l'envi m'ont prêtés et l'art et la nature.
N'attends pas toutefois que j'ose m'enhardir[2],
Ou jusqu'à te dépeindre, ou jusqu'à t'applaudir;
Ce seroit présumer que, d'une seule vue,
J'aurois vu de ton cœur la plus vaste étendue;
Qu'un moment suffiroit à mes débiles yeux
Pour démêler en toi ces dons brillants des cieux,
De qui l'inépuisable et perçante lumière,
Sitôt que tu parois, fait baisser la paupière.
J'ai déjà vu beaucoup en ce moment heureux;
Je t'ai vu magnanime, affable, généreux;
Et, ce qu'on voit à peine après dix ans d'excuses,
Je t'ai vu tout d'un coup libéral pour les muses.
Mais pour te voir entier, il faudroit un loisir
Que tes délassements daignassent me choisir.

1. Quelque nom favori, etc.

Il eût fallu que ces noms favoris eussent été célébrés par des vers tels que ceux des *Horaces* et de *Cinna*.

2. N'attends pas toutefois que j'ose m'enhardir, etc.

On est bien plus fâché encore qu'un homme tel que Corneille n'ose s'enhardir *jusqu'à applaudir* un autre homme, et que la *plus vaste étendue* du cœur d'un procureur-général de Paris ne *puisse être vue d'une seule vue*. Il eût mieux valu, à mon avis, pour l'auteur de *Cinna*, vivre à Rouen avec du pain bis et de la gloire, que de recevoir de l'argent d'un sujet du roi, et de lui faire de si mauvais vers pour son argent. On ne peut trop exhorter les hommes de génie à ne jamais prostituer ainsi leurs talents. On n'est pas toujours le maître de sa fortune, mais on l'est toujours de faire respecter sa médiocrité, et même sa pauvreté.

C'est lorsque je verrois la saine politique
Soutenir par tes soins la fortune publique;
Ton zèle infatigable à servir ton grand roi,
Ta force et ta prudence à régir ton emploi;
C'est lorsque je verrois ton courage intrépide
Unir la vigilance et la vertu solide;
Je verrois cet illustre et haut discernement,
Qui te met au-dessus de tant d'accablement;
Et tout ce dont l'aspect d'un astre salutaire
Pour le bonheur des lis t'a fait dépositaire.
Jusque-là ne crains pas que je gâte un portrait
Dont je ne puis encor tracer qu'un premier trait;
Je dois être témoin de toutes ces merveilles,
Avant que d'en permettre une ébauche à mes veilles :
Et ce flatteur espoir fera tous mes plaisirs,
Jusqu'à ce que l'effet succède à mes désirs.
Hâte-toi cependant de rendre un vol sublime
Au génie amorti que ta bonté ranime,
Et dont l'impatience attend, pour se borner,
Tout ce que tes faveurs lui voudront ordonner.

AVIS DE CORNEILLE AU LECTEUR.

Avis de Corneille au lecteur. — « J'ai connu que ce qui avoit passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés pourroit sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, feroit soulever la délicatesse de nos dames, qui composent la plus belle partie de notre auditoire, et dont le dégoût attire aisément la censure de ceux qui les accompagnent. »

Cette *éloquente description* réussirait sans doute beaucoup, si elle était dans ce style mâle et terrible, et en même temps pur et exact, qui caractérise Sophocle. Je ne sais même si aujourd'hui que la scène est libre et dégagée de tout ce qui la défigurait, on ne pourrait pas faire paraître Œdipe tout sanglant, comme il parut sur le théâtre d'Athènes. La disposition des lumières, Œdipe ne paraissant que dans l'enfoncement pour ne pas trop offenser les yeux, beaucoup de pathétique dans l'acteur, et peu de déclamation dans l'auteur; les cris de Jocaste, et les douleurs de tous les Thébains, pourraient former un spectacle admirable. Les magnifiques tableaux dont Sophocle a orné son *OEdipe* feraient sans doute le même effet que les autres parties du poëme firent dans Athènes; mais, du temps de Corneille, nos jeux de

paume étroits, dans lesquels on représentait ses pièces, les vêtements ridicules des acteurs, la décoration aussi mal entendue que ces vêtements, excluaient la magnificence d'un spectacle véritable, et réduisaient la tragédie à de simples conversations, que Corneille *anima* quelquefois par le feu de son génie.

« Je n'ai fait aucune pièce de théâtre où se trouve tant d'art qu'en celle-ci, bien que ce ne soit qu'un ouvrage de deux mois. »

Il eût bien mieux valu que c'eût été l'ouvrage de deux ans, et qu'il ne fût resté presque rien de ce qui fut fait en deux mois.

> Travaillez à loisir, quelque ordre qui vous presse,
> Et ne vous piquez point d'une folle vitesse[1].

Il semble que Fouquet ait commandé à Corneille une tragédie pour lui être rendue dans deux mois, comme on commande un habit à un tailleur, ou une table à un menuisier. N'oublions pas ici de faire sentir une grande vérité : Fouquet n'est plus connu aujourd'hui que par un malheur éclatant, et qui même n'a été célèbre que parce que tout le fut dans le siècle de Louis XIV; l'auteur de *Cinna*, au contraire, sera connu à jamais de toutes les nations, et le sera, même malgré ses dernières pièces, et malgré ses vers à Fouquet, et j'ose dire encore malgré *OEdipe*. C'est une chose étrange que le difficile et concis La Bruyère, dans son parallèle de Corneille et de Racine, ait dit *les Horaces* et *OEdipe;* mais il dit aussi *Phèdre* et *Pénélope*[2]. Voilà comme l'or et le plomb sont confondus souvent.

On disait Mignard et Le Brun. Le temps seul apprécie, et souvent ce temps est long.

ŒDIPE,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 3. La gloire d'obéir n'a rien qui me soit doux,
Lorsque vous m'ordonnez de m'éloigner de vous.

Jamais la malheureuse habitude de tous les auteurs français, de mettre sur le théâtre des conversations amoureuses, et de rimer les phrases des romans, n'a paru plus condamnable que quand elle force

1. Boileau, *Art poétique*, I, 163-164. (Éd.)
2. *Pénélope* est une tragédie de l'abbé Genest. (Éd.)



Corneille à débuter dans la tragédie d'*OEdipe* par faire dire à Thésée qu'il est *un fidèle amant*, mais qu'il sera rebelle aux ordres de sa maîtresse si elle lui ordonne de se séparer d'elle.

V. 5. Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste,
L'absence aux vrais amants est encor plus funeste.

On ne revient point de sa surprise, à cette absence qui est pour les vrais amants pire que la peste. On ne peut concevoir ni comment Corneille a fait ces vers, ni comment il n'eut point d'amis pour les lui faire rayer, ni comment les comédiens osèrent les dire.

V. 7. Et d'un si grand péril l'image s'offre en vain,
Quand ce péril douteux épargne un mal certain.

Ce péril douteux, c'est la peste ; *ce mal certain*, c'est l'absence de l'objet aimé.

V. 21. Ah! seigneur, quand l'amour tient une âme alarmée,
Il l'attache aux périls de la personne aimée.

C'est assez qu'on débite de ces maximes d'amour, pour bannir tout intérêt d'un ouvrage. Cette scène est une contestation entre deux amants, qui ressemble aux conversations de Clélie : rien ne serait plus froid, même dans un sujet galant, à plus forte raison dans le sujet le plus terrible de l'antiquité. Y a-t-il une plus forte preuve de la nécessité où étaient les auteurs d'introduire toujours l'amour dans leurs pièces, que cet épisode de Thésée et de Dircé, dont Corneille même a le malheur de s'applaudir dans son Examen d'*OEdipe?* Encore si, au lieu d'un amour galant et raisonneur, il eût peint une passion aussi funeste que la désolation où Thèbes était plongée; si cette passion eût été théâtrale, si elle avait été liée au sujet! Mais un amour qui n'est imaginé que pour remplir le vide d'un ouvrage trop long n'est pas supportable. Racine même y aurait échoué avec ses vers élégants : comment donc put-on supporter une si plate galanterie, débitée en si mauvais vers? et comment reconnaître la même nation, qui, ayant applaudi aux morceaux admirables du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, et de *Polyeucte*, n'avait pu souffrir ni *Pertharite*, ni *Théodore?*

V. 63. Oserai-je, seigneur, vous dire hautement
Qu'un tel excès d'amour n'est pas d'un tel amant, etc.

Jugez quel effet ferait aujourd'hui au théâtre une princesse inutile, dissertant sur l'amour, et voulant prouver en forme que ce qui serait vertu dans une femme ne le serait pas dans un homme. Je ne parle pas du style et des fautes contre la langue, et de l'*horreur animée par toute la Grèce*, et *des hauts emportements qu'un beau feu inspire*. Ce galimatias froid et boursouflé est assez condamné aujourd'hui.

V. 89. Ah! madame, vos yeux combattent vos maximes, etc.

Et que dirons-nous de ce Thésée qui lui répond galamment que ses yeux combattent ses maximes; que si elle aimait bien, elle conseille-

rait mieux, et qu'auprès de sa princesse, *aux seuls devoirs d'amant un héros s'intéresse?* Disons la vérité; cela ne serait pas supporté aujourd'hui dans le plus plat de nos romans.

SCÈNE III.

V. 12. Je vous aurois fait voir un beau feu dans mon sein, etc.

Thésée qui fait voir *un beau feu dans son sein*, et qui s'appelle *amant misérable;* Œdipe qui devine qu'un intérêt d'amour retient Thésée au milieu de la peste; l'offre d'une fille, la demande d'une autre fille, l'aveu qu'Antigone est *parfaite*, Ismène *admirable*, et que Dircé *n'a rien de comparable :* en un mot, ce style d'un froid comique, qui revient toujours, ces ironies, ces dissertations sur l'amour galant, tant de petitesses grossières dans un sujet si sublime, font voir évidemment que la rouille de notre barbarie n'était pas encore enlevée, malgré tous les efforts que Corneille avait faits dans les belles scènes de *Cinna* et d'*Horace*. Le sujet d'*OEdipe* demandait le style d'*Athalie*, et celui dont Corneille s'est servi n'est pas, à beaucoup près, aussi noble que celui du *Misanthrope*. Cependant Corneille avait montré dans plusieurs scènes de *Pompée* qu'il savait orner ses vers de toute la magnificence de la poésie; le sujet d'*OEdipe* n'est pas moins poétique que celui de *Pompée :* pourquoi donc le langage est-il dans *OEdipe* si opposé au sujet? Corneille s'était trop accoutumé à ce style familier, à ce ton de dissertation. Tous ses personnages, dans presque tous ses ouvrages, raisonnent sur l'amour et sur la politique. C'est non-seulement l'opposé de la tragédie, mais de toute poésie; car la poésie n'est guère que peinture, sentiment, et imagination. Les raisonnements sont nécessaires dans une tragédie, quand on délibère sur un grand intérêt d'État; il faut seulement qu'alors celui qui raisonne ne tienne point du sophiste : mais des raisonnements sur l'amour sont partout hors de saison.

L'abbé d'Aubignac écrivit contre l'*OEdipe* de Corneille; il y reprend plusieurs fautes avec lesquelles une pièce pourrait être admirable; fautes de bienséance, duplicité d'action, violation des règles. D'Aubignac n'en savait pas assez pour voir que la principale faute est d'être froid dans un sujet intéressant, et rampant dans un sujet sublime. Cette scène, dans laquelle il n'est question que de savoir si Thésée épousera Antigone qui est parfaite, ou Ismène qui est admirable, ou Dircé qui n'a rien de comparable, est une vraie scène de comédie, mais de comédie très-froide.

Je ne relève pas les fautes contre la langue, elles sont en trop grand nombre.

SCÈNE IV.

V. 9. Le sang a peu de droits dans le sexe imbécile.

Que veut dire *le sang a peu de droits dans le sexe imbécile?* C'est une injure très-déplacée et très-grossière, fort mal exprimée. L'auteur

entend-il que les femmes ont peu de droits au trône? entend-il que le sang a peu de pouvoir sur leurs cœurs?

V. 17. On t'a parlé du sphinx, dont l'énigme funeste
Ouvrit plus de tombeaux que n'en ouvre la peste, etc.

Œdipe raconte l'histoire du sphinx à un confident qui doit en être instruit; c'est un défaut très-commun et très-difficile à éviter. Ce récit a de la force et des beautés : on l'écoutait avec plaisir, parce que tout ce qui forme un tableau plaît toujours plus que les contestations qui ne sont pas sublimes, et que l'amour qui n'est pas attendrissant.

SCÈNE V.

Jocaste raisonne sur l'amour de Dircé, sur lequel Thésée n'a déjà raisonné que trop. Elle dit que Dircé est amante à bon titre, et princesse avisée. Prenez cette scène isolée, on ne devinera jamais que c'est là le sujet d'*OEdipe*.

SCÈNE VI.

Cette scène paraît la plus mauvaise de toutes, parce qu'elle détruit le grand intérêt de la pièce; et cet intérêt est détruit, parce que le malheur et le danger public dont il s'agit ne sont présentés qu'en épisodes, et comme une affaire presque oubliée : c'est qu'il n'a été question jusqu'ici que du mariage de Dircé; c'est qu'au lieu de ce tableau si grand et si touchant de Sophocle, c'est un confident qui vient apporter froidement des nouvelles; c'est qu'Œdipe cherche une raison du courroux du ciel, laquelle n'est pas la vraie raison; c'est qu'enfin dans ce premier acte de tragédie, il n'y a pas quatre vers tragiques, pas quatre vers bien faits.

ACTE II.

SCÈNE I.

Toutes les fois que dans un sujet pathétique et terrible, fondé sur ce que la religion a de plus auguste et de plus effrayant, vous introduisez un intérêt d'État, cet intérêt, si puissant ailleurs, devient alors petit et faible. Si au milieu d'un intérêt d'État, d'une conspiration, ou d'une grande intrigue politique qui attache l'âme, supposé qu'une intrigue politique puisse attacher; si, dis-je, vous faites entrer la terreur et le sublime tiré de la religion ou de la fable dans ces sujets, ce sublime déplacé perd toute sa grandeur, et n'est plus qu'une froide déclamation. Il ne faut jamais détourner l'esprit du but principal. Si vous traitez *Iphigénie*, ou *Électre*, ou *Pélopée*, n'y mêlez point de petite intrigue de cour. Si votre sujet est un intérêt d'État, un droit au trône disputé, une conjuration découverte, n'allez pas y mêler les dieux, les autels, les oracles, les sacrifices, les prophéties : *Non erat his locus*.

S'agit-il de la guerre et de la paix; raisonnez. S'agit-il de ces horribles infortunes que la destinée ou la vengance céleste envoient sur la terre; effrayez, touchez, pénétrez. Peignez-vous un amour malheureux; faites répandre des larmes. Ici Dircé brave Œdipe, et l'avilit; défaut trop ordinaire de toutes nos anciennes tragédies, dans lesquelles on voit presque toujours des femmes parler arrogamment à ceux dont elles dépendent, et traiter les empereurs, les rois, les vainqueurs, comme des domestiques dont on serait mécontent.

Cette longue scène ne finit que par un petit souvenir du sujet de la pièce; *mais il faut aller voir ce qu'a fait Tirésie.* Ce n'est donc que par occasion qu'on dit un mot de la seule chose dont on aurait dû parler.

V. 15. Pour la reine, il est vrai qu'en cette qualité
Le sang peut lui devoir quelque civilité.

Cette princesse est un peu malapprise.

V. 46. Et quel crime a commis cette reconnoissance,
Qui, par un sentiment et juste et relevé,
L'a consacré lui-même à qui l'a conservé?

La reconnaissance qui n'a point commis de crime, et qui, par un sentiment et juste et relevé, a consacré le peuple lui-même à qui a conservé le peuple!

V. 49. Si vous aviez du sphinx vu le sanglant ravage....
Je puis dire, seigneur, que j'ai vu davantage;
J'ai vu ce peuple ingrat, que l'énigme surprit,
Vous payer assez bien d'avoir eu de l'esprit.

Elle a vu plus que la mort de tout un peuple; elle a vu un homme élu roi pour avoir eu de l'esprit!

V. 64. Le peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois.

Trop heureux! ah! madame, la maxime est un peu violente. Il paraît à votre humeur que le peuple a très-bien fait de ne pas vous choisir pour reine.

V. 85. Puisse de plus de maux m'accabler leur colère,
Qu'Apollon n'en prédit jadis pour votre frère!

Quoique cette imprécation soit peu naturelle et amenée de trop loin, cependant elle fait effet, elle est tragique, elle ramène du moins pour un moment au sujet de la pièce, et montre qu'il ne fallait jamais le perdre de vue.

V. 100. Qui ne craint point la mort ne craint point les tyrans

Le mot de *tyran* est ici très-mal placé; car si Œdipe ne mérite pas ce titre, Dircé n'est qu'une impertinente; et s'il le mérite, plus de compassion pour ses malheurs. La pitié et la crainte, les deux pivots de la tragédie, ne subsistent plus. Corneille a souvent oublié ces deux

ressorts du théâtre tragique. Il a mis à la place des conversations dans lesquelles on trouve souvent des idées fortes, mais qui ne vont point au cœur.

SCÈNE II.

V. 1. Mégare, que dis-tu de cette violence?

Mégare n'a rien à dire de cette violence, sinon que Dircé est un personnage très-étranger et très-insipide dans cette tragédie.

V. 18. J'ai vu sa politique en former les tendresses, etc.

Sa politique, *politique nouvelle*, politique partout. Je n'insiste pas sur le comique de cette répétition et de ce tour; mais il faut remarquer que toute femme passionnée qui parle de politique est toujours très-froide, et que l'amour de Dircé, dans de telles circonstances, est plus froid encore.

SCÈNE III.

V. 10. Appréhender pour lui, c'est lui faire une injure.

Ce vers seul suffirait pour faire un grand tort à la pièce, pour en bannir tout intérêt. Il ne faut jamais tâcher de rendre odieux un personnage qui doit attirer sur lui la compassion; c'est manquer à la première règle. J'avertis encore que je ne remarque point dans cette pièce les fautes de langage; elles sont à peu près les mêmes que dans les pièces précédentes. Corneille n'écrivit presque jamais purement. La langue française ne se perfectionna que lorsque Corneille, ayant déjà donné plusieurs pièces, s'était formé un style dont il ne pouvait plus se défaire.

Mais voici une observation plus importante. Dircé se croit destinée pour victime, elle se prépare généreusement à mourir; c'est une situation très-belle, très-touchante par elle-même. Pourquoi ne fait-elle nul effet? pourquoi ennuie-t-elle? c'est qu'elle n'est point préparée, c'est que Dircé a déjà révolté les spectateurs par son caractère; c'est qu'enfin on sent bien que ce péril n'est pas véritable.

V. 85. Hélas! sur le chemin il fut assassiné.

Voilà une raison bien forcée, bien peu naturelle, et par conséquent nullement intéressante. Dircé suppose qu'elle a causé la mort de son père, parce qu'il fut tué en allant consulter l'oracle par amitié pour elle. Jusqu'à présent elle n'en a point encore parlé. Elle invente tout d'un coup cette fausse raison pour faire parade d'un sentiment filial et héroïque. Ce sentiment n'est point du tout touchant, parce qu'elle n'a été occupée jusqu'ici qu'à dire des injures à Œdipe.

SCÈNE IV.

Cette scène devrait encore échauffer le spectateur, et elle le glace. Rien de plus attendrissant que deux amants dont l'un va mourir; rien

de plus insipide, quand l'auteur n'a pas eu l'art de rendre ses personnages aimables et intéressants. Dircé a pris tout d'un coup la résolution de mourir, sur un oracle équivoque :

> Et la fin de vos maux ne se fera point voir
> Que mon sang n'ait fait son devoir;

et il semble qu'elle ne veut mourir que par vanité. Elle avait débité plus haut cette maxime atroce et ridicule :

> Un peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois;

et elle dit le moment d'après.

> Ne perdez point d'efforts à m'arrêter au jour....
> Ne me ravalez point jusqu'à cette bassesse....
> Les exemples abjects de ces petites âmes
> Règlent-ils de leurs rois les glorieuses trames?

Quels vers! quel langage! et la scène dégénère en une longue dissertation; *quæstio in utramque partem*, s'il faut mourir ou non.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 1. Impitoyable soif de gloire....
...Souffre qu'en ce triste et favorable jour,
Avant que de donner ma vie,
Je donne un soupir à l'amour, etc.

Ces stances de Dircé sont bien différentes de celles de Polyeucte. Il n'y a que de l'esprit, et encore de l'esprit alambiqué. Si Dircé était dans un véritable danger, ces épigrammes déplacées ne toucheraient personne. Jugez quel effet elles doivent produire, quand on voit évidemment que Dircé, à laquelle personne ne s'intéresse, ne court aucun risque.

SCÈNE II.

V. 17. Et des morts de son rang les ombres immortelles
Servent souvent aux dieux de truchements fidèles.

C'est toujours le même défaut d'intérêt et de chaleur qui règne dans toutes ces scènes. C'est une chose bien singulière que l'obstination de Dircé à vouloir mourir de sang-froid, sans nécessité et par vanité. Mon père a parlé obscurément; mais un *mort de son rang* est un truchement des dieux. Cela ressemble à cette dame qui disait que Dieu y regarde à deux fois quand il s'agit de damner une femme de qualité.

V. 38. Agissez en amante aussi bien qu'en princesse.

Jocaste conseille à Dircé de s'enfuir avec Thésée, et de s'aller marier

où elle voudra. Elle ajoute que l'amour est un doux maître. Le conseil n'est pas mauvais en temps de peste; mais cela tient un peu trop de la farce.

V. 43. Je n'ose demander si de pareils avis
Portent des sentiments que vous ayez suivis, etc.

La réponse de Dircé est d'une insolence révoltante. *Des avis qui portent des sentiments*, bien *juger des choses*, du *sang sucé dans un flanc*, et toutes ces expressions vicieuses, sont de faibles défauts en comparaison de cette indécence intolérable avec laquelle cette Dircé parle à sa mère. Toute cette scène est aussi odieuse et aussi mal faite qu'inutile.

SCÈNE III.

V. 1. A quel propos, seigneur, voulez-vous qu'on diffère,
Qu'on dédaigne un remède à tous si salutaire? etc.

Cette scène est encore aussi glaçante, aussi inutile, aussi mal écrite que toutes les précédentes. On parle toujours mal quand on n'a rien à dire. Presque toutes nos tragédies sont trop longues; le public voulait pour ses dix sous avoir un spectacle de deux heures; et il y avait trop souvent une heure et demie d'ennui. Ce n'était pas des archontes qui donnaient des jeux au peuple d'Athènes; ce n'était pas des édiles qui assemblaient le peuple romain : c'était une société d'histrions qui, moyennant quelque argent qu'ils donnaient au clerc d'un lieutenant civil, obtenaient la permission de jouer dans un jeu de paume. Les décorations étaient peintes par un barbouilleur, les habits fournis par un fripier. Le parterre voulait des épisodes d'amour, et celle qui jouait les amoureuses voulait absolument un rôle. Ce n'est pas ainsi que l'*OEdipe* de Sophocle fut représenté sur le théâtre d'Athènes.

SCÈNE IV.

C'est ici que commence la pièce. Le spectateur est remué dès les premiers vers que dit Œdipe. Cela seul fait voir combien d'Aubignac était mauvais juge de l'art dont il donna des règles. Il soutient que le sujet d'*OEdipe* ne peut intéresser; et dès les premiers vers où ce sujet est traité, il intéresse malgré le froid de tout ce qui précède.

V. 25. Un bruit court depuis peu qu'il vous a mal servie, etc.

Œdipe devrait donc en avoir déjà parlé au premier acte. Il ne devait donc pas dire dans ce premier acte que c'était le sang innocent de cet enfant qui était la cause des malheurs de Thèbes.

V. 38. Vous pouvez consulter le devin Tirésie.

Quelle différence entre ce froid récit de la consultation, et les terribles prédictions que fait Tirésie dans Sophocle! Pourquoi n'a-t-on pu faire paraître ce Tirésie sur le théâtre de Paris? J'ose croire que si on

avait eu, du temps de Corneille, un théâtre tel que nous l'avons depuis peu d'années, grâce à la générosité éclairée de M. le comte de Lauraguais, le grand Corneille n'eût pas hésité à produire Tirésie sur la scène, à imiter le dialogue admirable de Sophocle. On eût connu alors la raison pour laquelle les arrêts des dieux veulent qu'Œdipe se prive lui-même de la vue; c'est qu'il a reproché à l'interprète des dieux son aveuglement. Je sais bien qu'à la farce dite italienne, on représentérait Tirésie habillé en Quinze-Vingts, une tasse à la main, et que cela divertirait la populace; mais ceux *quibus est equus et pater et res*[1], applaudiraient à une belle imitation de Sophocle. Si ce sujet n'a jamais été traité parmi nous comme il a dû l'être, accusons-en encore une fois la construction malheureuse de nos théâtres, autant que notre habitude méprisable d'introduire toujours une intrigue d'amour, ou plutôt de galanterie, dans les sujets qui excluent tout amour.

SCÈNE V.

Cette scène de Jocaste et de Thésée détruit l'intérêt qu'Œdipe commençait d'inspirer. Le spectateur voit trop bien que Thésée n'est pas le fils de Jocaste. On connaît trop l'histoire de Thésée, on aperçoit trop aisément l'inutilité de cet artifice. De plus, il faut bien observer qu'une méprise est toujours insipide au théâtre, quand ce n'est qu'une méprise, quand elle n'amène pas une catastrophe attendrissante. Thésée se croit fils de Jocaste, et cela, dit-il, *sans en avoir la preuve manifeste.* Cela ne produit pas le plus petit événement. Thésée s'est trompé, et voilà tout. Cette aventure ressemble (s'il est permis d'employer une telle comparaison) à Arlequin qui se dit curé de Domfront, et qui en est quitte pour dire : « Je croyais l'être. »

V. 85. Quoi! la nécessité des vertus et des vices
D'un astre impérieux doit suivre les caprices? etc.

Ce morceau contribua beaucoup au succès de la pièce. Les disputes sur le libre arbitre agitaient alors les esprits. Cette tirade de Thésée, belle par elle-même, acquit un nouveau prix par les querelles du temps, et plus d'un amateur la sait encore par cœur.

Il y a dans ce beau morceau quelques expressions impropres et vicieuses, comme, « une nécessité de vertus et de vices qui suit les caprices d'un astre impérieux, un bras qui précipite d'en haut une volonté, rendre aux actions leur peine, enfoncer un œil dans un abîme; » mais le beau prédomine.

Ce couplet même n'est pas une déclamation étrangère au sujet; au contraire, des réflexions sur la fatalité ne peuvent être mieux placées que dans l'histoire d'Œdipe. Il est vrai que Thésée condamne ici les dieux, qui ont prédestiné Œdipe au parricide et à l'inceste.

Il y aurait de plus belles choses à dire pour l'opinion contraire à celle de Thésée. Les idées de la toute-puissance divine, l'inflexibilité

1. Horace, *Art poétique*, 248. (Éd.)

du déstin, le portrait de la faiblesse des vils mortels, auraient fourni des images fortes et terribles. Il y en a quelques-unes dans Sophocle.

ACTE IV.

SCÈNE I.

Tout retombe ici dans la langueur. Ce n'est plus ce Thésée qui croyait être fils de Laïus; il avoue que tout cela n'est qu'un stratagème. Ces malheureuses finesses détournent l'esprit de l'objet principal; on ne s'intéresse plus à rien. Les grandes idées du salut public, de la découverte du meurtrier de Laïus, de la destinée d'Œdipe, des crimes involontaires auxquels il ne peut échapper, sont toutes dissipées; à peine a-t-il attiré sur lui l'attention; il ne peut plus se ressaisir du cœur des spectateurs, qui l'ont oublié. Corneille a voulu intriguer ce qu'il fallait laisser dans sa simplicité majestueuse : tout est perdu dès ce moment; et Thésée n'est plus qu'un personnage intrigant, qu'un valet de comédie, qui a imaginé un très-plat mensonge pour tirer la pièce en longueur. Il est très-inutile de remarquer toutes les fautes de diction, et le style obscur, entortillé, de toutes ces scènes où Thésée joue un si froid et si avilissant personnage. Nous avons déjà vu que toutes les scènes qui pèchent par le fond pèchent aussi par le style.

SCÈNE II.

Il semble qu'alors on se fît un mérite de s'écarter de la noble simplicité des anciens, et surtout de leur pathétique. Jocaste vient ici conter froidement une histoire, sans faire paraître aucune de ces terribles inquiétudes qui devaient l'agiter. Elle parle d'un passant inconnu qui se chargea d'élever son fils sans demander qui était cet enfant, et sans vouloir le savoir : un Phædime savait qui était cet enfant, mais il est mort de la peste; *ainsi*, dit-elle, *vous pouvez l'être, et ne le pas être.* Tout cela est discuté comme s'il s'agissait d'un procès; nulle tendresse de mère, nulle crainte, nul retour sur soi-même. Il ne faut pas s'étonner si on ne peut plus jouer cette pièce.

V. 49. L'assassin de Laïus est digne du trépas, etc.

Quoique le théâtre permette quelquefois un peu d'exagération, je ne crois pas que de telles maximes soient approuvées des gens sensés. Comment peut-on reconnaître un monarque sous l'habit d'un paysan? Le Gascon qui a écrit les *Mémoires du duc de Guise, prisonnier à Naples*, dit que *les princes ont quelque chose entre les deux yeux qui les distingue des autres hommes.* Cela est bon pour un Gascon; mais ce qui n'est bon pour personne, c'est d'assurer qu'on est digne de mort quand on se défend contre trois hommes, dont l'un, par hasard, se trouve un roi. Cette maxime paraît plus cruelle que raisonnable.

Qu'on se souvienne que Montgommeri ne fut pas seulement mis en

prison pour avoir tué malheureusement Henri II, son maître, dans un tournoi.

SCÈNE III.

V. 45. Mais si je vous nommois quelque personne chère,
Æmon votre neveu, Créon votre seul frère,
Ou le prince Lycus, ou le roi votre époux,
Me pourriez-vous en croire, ou garder ce courroux?

Ce tour que prend Phorbas suffirait pour ôter à la pièce tout son tragique. Il semble que Phorbas fasse une plaisanterie : *Si je vous nommais quelqu'un à qui vous vous intéressez, que diriez-vous?* C'est là le discours d'un homme qui raille, qui veut embarrasser ceux auxquels il parle; et rien n'est plus indécent dans un subalterne.

SCÈNE IV.

Il n'y a pas moyen de déguiser la vérité. Cette scène, qui est si tragique dans Sophocle, est tout le contraire dans l'auteur français. Non-seulement le langage est bas, *il y pourrait avoir entre quinze et vingt ans*, *c'est un de mes brigands*, *ce furent brigands*, un des suivants de Laïus, qui était *louche*, Laïus *chauve sur le devant*, et *mêlé sur le derrière;* mais les discours de Thésée, et une espèce de défi entre Œdipe et Thésée, achèvent de tout gâter.

SCÈNE V.

La scène précédente, qui devait porter l'effroi et la douleur dans l'âme, étant très-froide, porte sa glace sur celle-ci, qui par elle-même est aussi froide que l'autre. Œdipe, au lieu de se livrer à sa douleur, et à l'horreur de son état, prodigue des antithèses sur *le vivant* et sur *le mort*. Jocaste raisonne au lieu d'être accablée. Quelle est la source d'un si grand défaut? c'est qu'en effet le caractère de Corneille le portait à la dissertation; c'est qu'il avait le talent de nouer une intrigue adroite, mais non intéressante : il abandonne trop souvent le pathétique, qui doit être l'âme de la tragédie. Je ne parle pas du style; il n'est pas tolérable.

ACTE V

SCÈNE I.

Quel est le lecteur qui ne sente pas combien ce terrible sujet est affaibli dans toutes les scènes? J'avoue que la diction vicieuse, obscure, sans chaleur, sans pathétique, contribue beaucoup aux vices de la pièce; mais la malheureuse intrigue de Thésée et de Dircé, introduite pour remplir les vides, est ce qui tue la pièce. Peut-on souffrir que, dans des moments destinés à la plus grande terreur, Œdipe parle froidement de se battre en duel demain avec Thésée? un duel chez les

Grecs! et dans le sujet d'Œdipe! et ce qu'il y a de pis, c'est qu'Œdipe qui se voit l'auteur de la désolation de Thèbes et le meurtrier de Laïus, Thésée qui doit craindre que le reste de l'oracle ne soit accompli, Thésée qui doit être saisi d'horreur et l'inspirer, s'occupent tous deux de la crainte d'un soulèvement de ces pauvres pestiférés qui pourraient bien devenir mutins.

Si vous ne frappez pas le cœur du spectateur par des coups toujours redoublés au même endroit, ce cœur vous échappe. Si vous mêlez plusieurs intérêts ensemble, il n'y a plus d'intérêt.

SCÈNE III.

Ces scènes sont beaucoup plus intéressantes que les autres, parce qu'elles sont uniquement prises du sujet. On n'y disserte point, on n'y cherche point à étaler des raisons et des traits ingénieux; tout est naturel; mais il y manque ces grands mouvements de terreur et de pitié qu'on attend d'une si affreuse situation. Cette tragédie pèche par toutes les choses qu'on y a introduites, et par celles qui lui manquent.

SCÈNE IV.

V. 1. Ce jour est donc pour moi le grand jour des malheurs,
Puisque vous apportez un comble à mes douleurs, etc.

Je n'examine point si on apporte *un comble à la douleur*, s'il est bien de dire que son épouse *est dans la fureur*. Je dis que je retrouve le véritable esprit de la tragédie dans cette scène d'Iphicrate, où l'on ne dit rien qui ne soit nécessaire à la pièce, dans cette simplicité éloignée de la fatigante dissertation, dans cet art théâtral et naturel qui fait naître successivement tous les malheurs d'Œdipe les uns des autres. Voilà la vraie tragédie; le reste est du verbiage : mais comment faire cinq actes sans verbiage?

V. 61. Je serois donc Thébain à ce compte? — Oui, seigneur.

Ne prenons point garde *à ce compte*. Ce n'est qu'une expression triviale qui ne diminue rien de l'intérêt de cette situation. Un mot familier et même bas, quand il est naturel, est moins répréhensible cent fois que toutes ces pensées alambiquées, ces dissertations froides, ces raisonnements fatigants et souvent faux, qui ont gâté quelquefois les plus belles scènes de l'auteur.

SCÈNE V.

V. 15. Hélas! je le vois trop, et vos craintes secrètes,
Qui vous ont empêché de vous entr'éclaircir,
Loin de tromper l'oracle, ont fait tout réussir, etc.

Ici l'art manque. Œdipe exerce trop tôt son autre art de deviner les énigmes. Plus de surprise, plus de terreur, plus d'horreur. L'auteur retombe dans ses malheureuses dissertations : *voyez où m'a plongé*

votre fausse prudence, etc. Il est d'autant plus inexcusable, qu'il avait devant les yeux Sophocle, qui a traité ce morceau en maître.

SCÈNE VII.

Le spectateur, qui était ému, cesse ici de l'être. Œdipe, qui raisonne avec Dircé de l'amour de cette princesse pour Thésée, fait oublier ses malheurs; il rompt le fil de l'intérêt. Dircé est si étrangère à l'aventure d'Œdipe, que toutes les fois qu'elle paraît, elle fait beaucoup plus de tort à la pièce que l'infante n'en fait à la tragédie du *Cid*, et Livie à *Cinna;* car on peut retrancher Livie et l'infante, et on ne peut retrancher Dircé et Thésée, qui sont malheureusement des acteurs principaux.

Il reste une réflexion à faire sur la tragédie d'*OEdipe*. C'est, sans contredit, le chef-d'œuvre de l'antiquité, quoique avec de grands défauts. Toutes les nations éclairées se sont réunies à l'admirer, en convenant des fautes de Sophocle. Pourquoi ce sujet n'a-t-il pu être traité avec un plein succès chez aucune de ces nations? Ce n'est pas certainement qu'il ne soit très-tragique; quelques personnes ont prétendu qu'on ne peut s'intéresser aux crimes involontaires d'Œdipe, et que son châtiment révolte plus qu'il ne touche. Cette opinion est démentie par l'expérience; car tout ce qui a été imité de Sophocle, quoique très-faiblement, dans l'*OEdipe*, a toujours réussi parmi nous; et tout ce qu'on a mêlé d'étranger à ce sujet a été condamné. Il faut donc conclure qu'il fallait traiter *OEdipe* dans toute la simplicité grecque. Pourquoi ne l'avons-nous pas fait? c'est que nos pièces en cinq actes, dénuées de chœurs, ne peuvent être conduites jusqu'au dernier acte sans des secours étrangers au sujet. Nous les chargeons d'épisodes, et nous les étouffons; cela s'appelle du remplissage. J'ai déjà dit qu'on veut une tragédie qui dure deux heures : il faudrait qu'elle durât moins et qu'elle fût meilleure.

C'est le comble du ridicule de parler d'amour dans *OEdipe*, dans *Électre*, dans *Mérope*. Lorsqu'en 1718 il fut question de représenter le seul *OEdipe*[1] qui soit resté depuis au théâtre, les comédiens exigèrent quelques scènes où l'amour ne fût pas oublié, et l'auteur gâta et avilit ce beau sujet par le froid ressouvenir d'un amour insipide entre Philoctète et Jocaste.

L'actrice qui représentait Dircé dans l'*OEdipe* de Corneille dit au nouvel auteur : « C'est moi qui joue l'amoureuse, et si on ne me donne un rôle, la pièce ne sera pas jouée. » A ces paroles, *je joue l'amoureuse* dans Œdipe, deux étrangers de bon sens éclatèrent de rire; mais il fallut en passer par ce que les acteurs exigeaient; il fallut s'asservir à l'abus le plus méprisable; et si l'auteur, indigné de cet abus, auquel il cédait, n'avait pas mis dans sa tragédie le moins de conversation amoureuse qu'il put; s'il avait prononcé le mot d'amour dans les trois derniers actes, la pièce ne mériterait pas d'être représentée.

1. L'*OEdipe* de Voltaire lui-même. (Éd.)

Il y a bien des manières de parvenir au froid et à l'insipide. La Motte, l'un des plus ingénieux auteurs que nous ayons, y est arrivé par une autre route, par une versification lâche, par l'introduction de deux grands enfants d'Œdipe sur la scène, par la soustraction entière de la terreur et de la pitié.

SCÈNE VIII.

V. 1. Est-ce encor votre bras qui doit venger son père? etc.

Thésée et Dircé viennent achever de répandre leur glace sur cette fin qui devait être si touchante et si terrible. Œdipe appelle Dircé sa sœur comme si de rien n'était. Il lui parle de l'empire qu'une belle flamme lui fit sur une âme. Il va en consoler la reine. Tout se passe en civilités et Dircé reste à disserter avec Thésée; et pour comble, l'auteur se félicite dans sa préface de *l'heureux épisode* de Thésée et de Dircé. Plaignons la faiblesse de l'esprit humain.

Déclaration du commentateur. — Mon respect pour l'auteur des admirables morceaux du *Cid*, de *Cinna*, et de tant de chefs-d'œuvre, mon amitié constante pour l'unique héritière du nom de ce grand homme, ne m'ont pas empêché de voir et de dire la vérité, quand j'ai examiné son *Œdipe* et ses autres pièces indignes de lui; et je crois avoir prouvé tout ce que j'ai dit. Le souvenir même que j'ai fait autrefois une tragédie d'*Œdipe* ne m'a point retenu. Je ne me suis point cru égal à Corneille : je me suis mis hors d'intérêt; je n'ai eu devant les yeux que l'intérêt du public, l'instruction des jeunes auteurs, l'amour du vrai, qui l'emporte dans mon esprit sur toutes les autres considérations. Mon admiration sincère pour le beau est égale à ma haine pour le mauvais. Je ne connais ni l'envie, ni l'esprit de parti. Je n'ai jamais songé qu'à la perfection de l'art, et je dirai hardiment la vérité en tout genre jusqu'au dernier moment de ma vie.

REMARQUES SUR LA TOISON D'OR,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1660.

Préface du commentateur. — L'histoire de la *Toison d'or* est bien moins fabuleuse et moins frivole qu'on ne pense. C'est de toutes les époques de l'ancienne Grèce la plus brillante et la plus constatée. Il s'agissait d'ouvrir un commerce, de la Grèce aux extrémités de la mer Noire. Ce commerce consistait principalement en fourrures, et c'est de là qu'est venue la fable de la *Toison*. Le voyage des Argonautes servit à

faire connaître aux Grecs le ciel et la terre. Chiron, qui était de cette expédition, observa que l'équinoxe du printemps était au milieu de la constellation du bélier; et cette observation, faite il y a environ 4300 années, fut la base sur laquelle on s'est fondé depuis pour constater l'étonnante révolution de vingt-cinq mille neuf cents années, que l'axe de la terre fait autour du pôle.

Les habitants de Cholchos, voisins d'une peuplade de Huns, étaient des barbares, comme ils le sont encore aujourd'hui. Leurs femmes ont toujours eu de la beauté. Il est très-vraisemblable que les Argonautes enlevèrent quelques Mingréliennes, puisque nous avons vu de nos jours un homme (Maupertuis), envoyé à Tornéo pour mesurer un degré du méridien, enlever une fille de ce pays-là. L'enlèvement de Médée fut la source de toutes les aventures attribuées à cette femme, qui probablement ne méritait pas d'être connue. Elle passa pour une magicienne. Cette prétendue magie était l'usage de quelques poisons qu'on prétend être assez communs dans la Mingrélie. Il est à croire que ces malheureux secrets furent une des sources de cette croyance à la magie qui a inondé la terre dans tous les temps. L'autre source fut la fourberie : les hommes ayant été toujours divisés en deux classes, celle des charlatans, et celle des sots. Le premier qui employa des herbes au hasard, pour guérir une maladie que la nature guérit toute seule, voulut faire croire qu'il en savait plus que les autres, on le crut : bientôt tout fut prestige et miracle.

C'était la coutume de tous les Grecs et de tous les peuples, excepté peut-être des Chinois, de tourner toute l'histoire en fable; la poésie seule célébrait les grands événements; on voulait les orner, et on les défigurait. L'expédition des Argonautes fut chantée en vers; et quoiqu'elle méritât d'être célèbre par le fond, qui était très-vrai et très-utile, elle ne fut connue que par des mensonges poétiques.

La partie fabuleuse de cette histoire semble beaucoup plus convenable à l'opéra qu'à la tragédie. Une toison d'or gardée par des taureaux qui jettent des flammes, et par un grand dragon; ces taureaux attachés à une charrue de diamants; les dents du dragon qui font naître des hommes armés; toutes ces imaginations ne ressemblent guère à la vraie tragédie, qui, après tout, doit être la peinture fidèle des mœurs. Aussi Corneille voulut en faire une espèce d'opéra, ou du moins une pièce à machines, avec un peu de musique. C'était ainsi qu'il en avait usé en traitant le sujet d'*Andromède*. Les opéras français ne parurent qu'en 1671, et *la Toison d'or* est de 1660. Cependant un an avant la représentation de la pièce de Corneille, c'est-à-dire en 1659, on avait exécuté à Issy, chez le cardinal Mazarin, une pastorale en musique; mais il n'y avait que peu de scènes, nulle machine, point de danse; et l'opéra s'établit ensuite en réunissant tous ces avantages.

Il y a plus de machines et de changements de décorations dans *la Toison d'or* que de musique : on y fait seulement chanter les Sirènes dans un endroit, et Orphée dans un autre; mais il n'y avait point, dans ce temps-là, de musicien capable de faire des airs qui répondissent à

l'idée qu'on s'est faite du chant d'Orphée et des Sirènes. La mélodie, jusqu'à Lulli, ne consista que dans un chant froid, traînant et lugubre, ou dans quelques vaudevilles, tels que les airs de nos noëls, et l'harmonie n'était qu'un contre-point assez grossier.

En général, les tragédies dans lesquelles la musique interrompt la déclamation font rarement un grand effet, parce que l'une étouffe l'autre. Si la pièce est intéressante, on est fâché de voir cet interêt détruit par des instruments qui détournent toute l'attention. Si la musique est belle, l'oreille du spectateur retombe avec peine et avec dégoût de cette harmonie au récit simple.

Il n'en était pas de même chez les anciens, dont la déclamation, appelée *mélopée*, était une espèce de chant; le passage de cette mélopée à la symphonie des chœurs n'étonnait point l'oreille et ne la rebutait pas.

Ce qui surprit le plus dans la représentation de *la Toison d'or*, ce fut la nouveauté des machines et des décorations, auxquelles on n'était point accoutumé. Un marquis de Sourdéac, grand mécanicien, et passionné pour les spectacles, fit représenter la pièce en 1660, dans le château de Neubourg, en Normandie, avec beaucoup de magnificence. C'est ce même marquis de Sourdéac à qui on dut depuis en France l'établissement de l'Opéra; il s'y ruina entièrement, et mourut pauvre et malheureux pour avoir trop aimé les arts.

Les prologues d'*Andromède* et de *la Toison d'or*, où Louis XIV était loué, servirent ensuite de modèle à tous les prologues de Quinault; et ce fut une coutume indispensable de faire l'éloge du roi à la tête de tous les opéras, comme dans les discours à l'académie française.

Il y a de grandes beautés dans le prologue de *la Toison d'or*. Ces vers surtout, que dit la France personnifiée, plurent à tout le monde :

A vaincre tant de fois mes forces s'affoiblissent;
L'État est florissant, mais les peuples gémissent;
Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits;
Et la gloire du trône accable les sujets.

Longtemps après il arriva, sur la fin du règne de Louis XIV, que cette pièce ayant disparu du théâtre, et n'étant lue tout au plus que par un petit nombre de gens de lettres, un de nos poëtes [1], dans une tragédie nouvelle, mit ces quatre vers dans la bouche d'un de ses personnages. Ils furent défendus par la police. C'est une chose singulière, qu'ayant été bien reçus en 1660, ils déplurent trente ans après; et qu'après avoir été regardés comme la noble expression d'une vérité importante, ils furent pris dans un autre auteur pour un trait de satire; ils ne devaient être regardés que comme un plagiat.

1. Ce poëte est Campistron, qui, dans son *Tiridate*, joué en 1691, a dit, acte II, scène II :

Je sais qu'en triomphant les États s'affoiblissent,
Le monarque est vainqueur, et les peuples gémissent!
Dans le rapide cours de ses vastes projets,
La gloire dont il brille accable ses sujets. *(Note de M. Beuchot.)*

De même que les opéras de Quinault faisaient oublier *Andromède* et *la Toison d'or*, ses prologues faisaient oublier aussi ceux de Corneille. Les uns et les autres sont composés de personnages, ou allégoriques, ou tirés de l'ancienne fable; c'est Mars et Vénus, c'est la Victoire et la Paix. Le seul moyen de faire supporter ces êtres fantastiques est de les faire peu parler, et de soutenir leurs vains discours par une belle musique, et par l'appareil du spectacle. La France et la Victoire qui raisonnent ensemble, qui s'appellent toutes deux par leurs noms, qui récitent de longues tirades, et qui poussent des arguments, sont de vraies amplifications de collége.

Le prologue d'*Amadis* est un modèle en ce genre; ce sont les personnages mêmes de la pièce qui paraissent dans ce prologue, et qui se réveillent à la lueur des éclairs et au bruit du tonnerre; et dans tous les prologues de Quinault, les couplets sont courts et harmonieux.

A l'égard de la tragédie de *la Toison d'or*, on ne la supporterait pas aujourd'hui telle que Corneille l'a traitée; on ne souffrirait pas Junon *sous le visage de Chalciope*, parlant et agissant comme une femme ordinaire, donnant à Jason des conseils de confidente, et lui disant :

C'est à vous d'achever un si doux changement;
Un soupir poussé juste, en suite d'une excuse,
Perce un cœur bien avant, quand lui-même il s'accuse....

Jason lui répond :

Déesse, quel encens....

JUNON.

Traitez-moi de princesse,
Jason, et laissez là l'encens et la déesse....
Mais cette passion est-elle en vous si forte,
Qu'à tous autres objets elle ferme la porte?

C'est dans cette tragédie qu'on retrouve encore ce goût des pointes et des jeux de mots qui était à la mode dans presque toutes les cours, et qui mêlait quelquefois du ridicule à la politesse introduite par la mère de Louis XIV, et par les hôtels de Longueville, de La Rochefoucauld, et de Rambouillet; c'est ce mauvais goût justement frondé par Boileau dans ces vers :

Toutefois à la cour les turlupins restèrent[1],
Insipides plaisants, bouffons infortunés,
D'un jeu de mots grossier partisans surannés.

Il nous apprend que la tragédie elle-même fut infectée de ce défaut :

Le madrigal d'abord en fut enveloppé;
La tragédie en fit ses plus chères délices.

1. Boileau, *Art poét.*, II, 130-132. (Éd.)

Ce dernier vers exagère un peu trop. Il y a en effet quelques jeux de mots dans Corneille, mais ils sont rares; le plus remarquable est celui d'Hypsipyle qui, dans la quatrième scène du troisième acte, dit à Médée sa rivale, en faisant allusion à sa magie :

> Je n'ai que des attraits, et vous avez des charmes.

Médée lui répond :

> C'est beaucoup en amour que de savoir charmer.

Médée se livre encore au goût des pointes dans son monologue, où elle s'adresse à la Raison contre l'Amour, en lui disant :

> Donne encor quelques lois à qui te fait la loi :
> Tyrannise un tyran qui triomphe de toi;
> Et par un faux trophée usurpe sa victoire....
> Sauve tout le dehors d'un honteux esclavage
> Qui t'enlève tout le dedans.

Le style de *la Toison d'or* est fort au-dessous de celui d'*OEdipe;* il n'y a aucun trait brillant qu'on y puisse remarquer; ainsi le lecteur permettra qu'on ne fasse aucune note sur cet ouvrage.

REMARQUES SUR SERTORIUS,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1662.

Préface du commentateur. — Après tant de tragédies peu dignes de Corneille, en voici une où vous retrouverez souvent l'auteur de *Cinna;* elle mérite plus d'attention et de remarques que les autres. L'entrevue de Pompée et de Sertorius eut le succès qu'elle méritait, et ce succès réveilla tous ses ennemis. Le plus implacable était alors l'abbé d'Aubignac, homme célèbre en son temps, et que sa *Pratique du théâtre*, toute médiocre qu'elle est, faisait regarder comme un législateur en littérature. Cet abbé, qui avait été longtemps prédicateur, s'était acquis beaucoup de crédit dans les plus grandes maisons de Paris. Il était bien douloureux, sans doute, à l'auteur de *Cinna*, de voir un prédicateur et un homme de lettres considérable écrire à Mme la duchesse de Retz, à l'abri d'un privilége du roi, des choses qui auraient flétri un homme moins connu et moins estimé que Corneille.

« Vous êtes poëte, et poëte de théâtre (dit-il à ce grand homme dans sa quatrième dissertation adressée à Mme de Retz); vous êtes abandonné à une vile dépendance des histrions; votre commerce ordinaire n'est qu'avec leurs portiers; vos amis ne sont que des libraires du palais. Il faudrait avoir perdu le sens, aussi bien que vous, pour

être en mauvaise humeur du gain que vous pouvez tirer de vos veilles, et de vos empressements auprès des histrions et des libraires.... Il vous arrive assez souvent, lorsqu'on vous loue, que vous n'êtes plus affamé de gloire, mais d'argent.... Défaites-vous, monsieur de Corneille, de ces mauvaises façons de parler, qui sont encore plus mauvaises que vos vers.... J'avais cru, comme plusieurs, que vous étiez le poëte de *la Critique de l'École des Femmes*, et que Licidas était un nom déguisé comme celui de M. de Corneille; car vous êtes sans doute le marquis de Mascarille, qui piaille toujours, qui ricane toujours, qui parle toujours, et ne dit jamais rien qui vaille, etc. » Ces horribles platitudes trouvaient alors des protecteurs, parce que Corneille était vivant. Jamais les Zoïle, les Gacon, les Fréron, n'ont vomi de plus grandes indignités. Il attaqua Corneille sur sa famille, sur sa personne; il examina jusqu'à sa voix, sa démarche, toutes ses actions, toute sa conduite dans son domestique; et dans ces torrents d'injures il fut secondé par les mauvais auteurs; ce que l'on croira sans peine.

J'épargne à la délicatesse des honnêtes gens, et à des yeux accoutumés à ne lire que ce qui peut instruire et plaire, toutes ces personnalités, toutes ces calomnies que répandirent contre ce grand homme ces faiseurs de brochures et de feuilles, qui déshonorent la nation, et que l'appât du plus léger et du plus vil gain engage, encore plus que l'envie, à décrier tout ce qui peut faire honneur à leur pays, à insulter le mérite et la vertu, à vomir imposture sur imposture, dans le vain espoir que quelqu'un de leurs mensonges pourra venir enfin aux oreilles des hommes en place, et servir à perdre ceux qu'ils ne peuvent rabaisser. On alla jusqu'à lui imputer des vers qu'il n'avait point faits; ressource ordinaire de la basse envie, mais ressource inutile; car ceux qui ont assez de lâcheté pour faire courir un ouvrage sous le nom d'un grand homme n'ayant jamais assez de génie pour l'imiter, l'imposture est bientôt reconnue.

Mais enfin, rien ne put obscurcir la gloire de Corneille, la seule chose presque qui lui restât. Le public de tous les temps et de toutes les nations, toujours juste à la longue, ne juge les grands hommes que par leurs bons ouvrages, et non par ce qu'ils ont fait de médiocre ou de mauvais.

Les belles scènes du *Cid*, les admirables morceaux des *Horaces*, les beautés nobles et sages de *Cinna*, le sublime de Cornélie, les rôles de Sévère et de Pauline, le cinquième acte de *Rodogune*, la conférence de Sertorius et de Pompée, tant de beaux morceaux tous produits dans un temps où l'on sortait à peine de la barbarie, assureront à Corneille une place parmi les plus grands hommes jusqu'à la dernière postérité.

Ainsi l'excellent Racine a triomphé des injustes dégoûts de Mme de Sévigné, des farces de Subligny, des méprisables critiques de Visé, des cabales des Boyer et des Pradon. Ainsi Molière se soutiendra toujours, et sera le père de la vraie comédie, quoique ses pièces ne soient pas suivies comme autrefois par la foule. Ainsi les charmants opéras de

Quinault feront toujours les délices de quiconque est sensible à la douce harmonie de la poésie, au naturel et à la vérité de l'expression, aux grâces faciles du style, quoique ces mêmes opéras aient toujours été en butte aux satires de Boileau, son ennemi personnel, et quoiqu'on les représente moins souvent qu'autrefois.

Il est des chefs-d'œuvre de Corneille qu'on joue rarement. Il y en a, je crois, deux raisons : la première, c'est que notre nation n'est plus ce qu'elle était au temps des *Horaces* et de *Cinna*. Les premiers de l'État alors, soit dans l'épée, soit dans la robe, soit dans l'Église, se faisaient un honneur, ainsi que le sénat de Rome, d'assister à un spectacle où l'on trouvait une instruction et un plaisir si nobles.

Quels furent les premiers auditeurs de Corneille? un Condé, un Turenne, un cardinal de Retz, un La Rochefoucauld, un Molé, un Lamoignon, des évêques gens de lettres, pour lesquels il y avait toujours un banc particulier à la cour, aussi bien que pour messieurs de l'Académie. Le prédicateur venait y apprendre l'éloquence et l'art de prononcer; ce fut l'école de Bossuet. L'homme destiné aux premiers emplois de la robe venait s'instruire à parler dignement. Aujourd'hui, qui fréquente nos spectacles? un certain nombre de jeunes gens et de jeunes femmes.

La seconde raison est, qu'on a rarement des acteurs dignes de représenter *Cinna* et *les Horaces*. On n'encourage peut-être pas assez cette profession, qui demande de l'esprit, de l'éducation, une connaissance assez grande de la langue, et tous les talents extérieurs de l'art oratoire. Mais quand il se trouve des artistes qui réunissent tous ces mérites, c'est alors que Corneille paraît dans toute sa grandeur.

Mon admiration pour ce rare génie ne m'empêchera point de suivre ici le devoir que je me suis prescrit, de marquer avec autant de franchise que d'impartialité ce qui me paraît défectueux, aussi bien que ce qui me semble sublime. Autant les injures des d'Aubignac et de ceux qui leur ressemblent sont méprisables, autant on doit aimer un examen réfléchi, dans lequel on respecte toujours la vérité que l'on cherche, le goût des connaisseurs qu'on a consultés, et l'auteur illustre que l'on commente. La critique s'exerce sur l'ouvrage, et non sur la personne; elle ne doit ménager aucun défaut, si elle veut être utile.

SERTORIUS,

TRAGÉDIE.

—

ACTE I.

On doit être plus scrupuleux sur *Sertorius* que sur les quatre ou cinq pièces précédentes, parce que celle-ci vaut mieux. Cette première scène paraît intéressante; les remords d'un homme qui veut assassiner son général font d'abord impression.

SCÈNE I.

V. 1. D'où me vient ce désordre, Aufide, et que veut dire
Que mon cœur sur mes vœux garde si peu d'empire?

L'abbé d'Aubignac, malgré l'aveuglement de sa haine pour Corneille, a raison de reprendre ces expressions, *que veut dire qu'un cœur garde peu d'empire sur des vœux*. Il traite ces vers de *galimatias;* mais il devait ajouter que cette manière de parler, *que veut dire*, au lieu de *pourquoi*, *est-il possible*, *comment se peut-il*, etc., était d'usage avant Corneille. Malherbe dit, en parlant du mariage de Louis XIII avec l'infante d'Espagne :

Son Louis soupire
Après ses appas.
Que veut-elle dire
De ne venir pas?

Cette ridicule stance de Malherbe n'excuse pas Corneille; mais elle fait voir combien il a fallu de temps pour épurer la langue, pour la rendre toujours naturelle et toujours noble, pour s'élever au-dessus du langage du peuple sans être guindé.

V. 3. L'horreur que, malgré moi, me fait la trahison,
Contre tout mon espoir révolte ma raison.

Le premier vers est bien; le second semble pouvoir passer à l'aide des autres; mais il ne peut soutenir l'examen : on voit d'abord que le mot *raison* n'est pas le mot propre : un crime révolte le cœur, l'humanité, la vertu; un système faux et dangereux révolte la raison. Cette raison ne peut être révoltée contre *tout un espoir*. Le mot *tout* mis avec *espoir*, est inutile et faible : et cela seul suffirait pour défigurer le plus beau vers. Examinez encore cette phrase, et vous verrez que le sens en est faux. *L'horreur que me fait la trahison révolte ma raison*

contre mon espoir, signifie précisément, empêche ma raison d'espérer; mais que Perpenna ait des remords ou non, que l'action qu'il médite lui paraisse pardonnable ou horrible, cela n'empêchera pas la raison de Perpenna d'éspérer la place de Sertorius. Si on examinait ainsi tous les vers, on en trouverait beaucoup plus qu'on ne pense de défectueux, et chargés de mots impropres. Que le lecteur applique cette remarque à tous les vers qui lui feront de la peine, qu'il tourne les vers en prose, qu'il voie si les paroles de cette prose sont précises, si le sens en est clair, s'il est vrai, s'il n'y a rien de trop, ni de trop peu ; et qu'il soit sûr que tout vers qui n'a pas la netteté et la précision de la prose la plus exacte ne vaut rien. Les vers, pour être bons, doivent avoir tout le mérite d'une prose parfaite, en s'élevant au-dessus d'elle par le rhythme, la cadence, la mélodie, et par la sage hardiesse des figures.

V. 4. Contre tout mon espoir révolte ma raison, etc.

Une raison révoltée contre un espoir, une image qui ne trouve point de bras à lui prêter au point d'exécuter, méritent le même reproche que l'abbé d'Aubignac fait aux premiers vers; et *exécuter* ne peut être employé comme un verbe neutre.

V. 13. Cette âme, d'avec soi tout à coup divisée,
Reprend de ses remords la chaîne mal brisée.

Divisée d'avec soi, est une faute contre la langue; on est séparé de quelque chose, mais non pas divisé de quelque chose. Cette première scène est intéressante.

V. 17. Quel honteux contre-temps de vertu délicate
S'oppose au beau succès de l'espoir qui vous flatte?

Le premier vers n'est pas français. Un *contre-temps de vertu*, est impropre; et comment un contre-temps peut-il être honteux? *Le beau succès*, et *le crime qui a plein droit de régner*, révoltent le lecteur.

V. 25. L'honneur et la vertu sont des noms ridicules.

Cette maxime abominable est ici exprimée assez ridiculement. Nous avons déjà remarqué, dans la première scène de *la Mort de Pompée*, qu'il ne faut jamais étaler ces dogmes du crime; que ces sentences triviales, qui enseignent la scélératesse, ressemblent trop à des lieux communs d'un rhéteur qui ne connaît pas le monde. Non-seulement de telles maximes ne doivent jamais être débitées, mais jamais personne ne les a prononcées, même en faisant un crime ou en le conseillant. C'est manquer aux lois de l'honnêteté publique et aux règles de l'art; c'est ne pas connaître les hommes, que de proposer le crime comme crime. Voyez avec quelle adresse le scélérat de Narcisse presse Néron de faire empoisonner Britannicus; il se garde bien de révolter Néron par l'étalage odieux de ces horribles lieux communs, qu'un empereur doit être empoisonneur et parricide, dès qu'il y va de son intérêt. Il échauffe la colère de Néron par degrés, et le dispose petit à petit à se

défaire de son frère, sans que Néron s'aperçoive même de l'adresse de Narcisse; et si ce Narcisse avait un grand intérêt à la mort de Britannicus, la scène en serait incomparablement meilleure. Voyez encore comme Acomat, dans la tragédie de *Bajazet*, s'exprime, en ne conseillant qu'un simple manquement de parole à une femme ambitieuse et criminelle :

> Et d'un trône si saint la moitié n'est fondée
> Que sur la foi promise et rarement gardée.
> Je m'emporte, seigneur[1].

Il corrige la dureté de cette maxime, par ce mot si naturel et si adroit, *je m'emporte.*

Le reste de cette scène est beau et bien écrit. On ne peut, ce me semble, y reprendre qu'une seule chose, c'est qu'on ne sait point que c'est Perpenna qui parle. Le spectateur ne peut le deviner. Ce défaut vient en partie de la mauvaise habitude où nous avons toujours été d'appeler nos personnages de tragédie, *seigneurs*. C'est un nom que les Romains ne se donnèrent jamais. Les autres nations sont en cela plus sages que nous. Shakspeare et Addison appellent César, Brutus, Caton, par leurs noms propres.

V. 27. . . . . Sylla, ni Marius,
N'ont jamais épargné le sang de leurs vaincus.

On ne dit point mon vaincu, comme on dit mon esclave, mon ennemi.

V. 31. Tour à tour le carnage et les proscriptions
Ont sacrifié Rome à leurs dissensions.

Le carnage qui a sacrifié Rome aux dissensions. Quelle incorrection! quelle impropriété! et que ce défaut revient souvent!

V. 39. Vous y renoncez donc, et n'êtes plus jaloux, etc.

Ce couplet du confident est beaucoup plus beau que tout ce que dit le principal personnage. Ce n'est point un défaut qu'Aufide parle bien; mais c'en est un grand que Perpenna, principal personnage, ne parle pas si bien que lui.

V. 53. . . . . . Sertorius gouverne ses provinces,
Leur impose tribut, fait des lois à leurs princes.

Par un caprice de langue, on dit faire la loi à quelqu'un, et non pas faire des lois à quelqu'un.

V. 73. L'impérieuse aigreur de l'âpre jalousie....
Grossit de jour en jour sous une passion
Qui tyrannise encor plus que l'ambition.

Une aigreur s'envenime, devient plus cuisante, se tourne en haine,

1. *Bajazet*, II, III. (Éd.)



en fureur; mais une aigreur qui grossit sous une passion, n'est pas tolérable.

V. 77. J'adore Viriate.

Après avoir entendu les discours d'un conjuré romain qui doit assassiner son général ce jour même, on est bien étonné de lui entendre dire tout d'un coup, *j'adore Viriate.* Il n'y a que la malheureuse habitude de voir toujours des héros amoureux sur le théâtre comme dans les romans qui ait pu faire supporter un si étrange contraste. Quand on représente un héros enivré de la passion furieuse et tragique de l'amour, il faut qu'il en parle d'abord. Son cœur est plein; son secret doit échapper avec violence : il ne doit pas dire en passant, *j'adore;* le spectateur n'en croira rien. Vous parlez d'abord politique, et après vous parlez d'amour. Si on a dit :

> Non bene conveniunt, nec eadem in sede morantur
> Majestas et amor [1],

on en doit dire autant de l'amour et de la politique; l'une fait tort à l'autre : aussi ne s'intéresse-t-on point du tout à la passion prétendue de Perpenna pour la reine de Lusitanie.

V. 85. De son astre opposé telle est la violence,
Qu'il me vole partout, même sans qu'il y pense.

Un astre, dans les anciens préjugés reçus, a de la puissance, de l'influence, de l'ascendant; mais on n'a jamais attribué de la violence à un astre.

V. 92. J'immolerai ma haine à mes désirs contents.

Contents est de trop, et n'est là que pour la rime. C'est un défaut trop commun.

V. 101. Oui, mais de cette mort la suite m'embarrasse.

M'embarrasse, terme de comédie.

V. 103. Ceux dont il a gagné la croyance et l'appui
Prendront-ils même joie à m'obéir qu'à lui?

C'est bien pis. Par quelle fatalité, à mesure que la langue se polissait, Corneille mettait-il toujours plus de barbarismes dans ses vers?

SCÈNE II.

V. 7. . . . . Ce qui me surprend,
C'est de voir que Pompée ait pris le nom de Grand,
Pour faire encore au vôtre entière déférence.

Faire déférence, est un solécisme. On montre, on a de la déférence; on ne fait point déférence comme on fait hommage.

1. Ovide, *Métam.*, II, 848-49. (Éd.)

V. 14. . . . . . Nous forçons les siens de quitter la campagne.

Quitter la campagne, est une de ces expressions triviales qui ne doivent jamais entrer dans le tragique. Scarron voulant obtenir le rappel de son père, conseiller au parlement, exilé dans une petite terre, dit au cardinal de Richelieu :

Si vous avez fait quitter la campagne
Au roi tanné qui commande en Espagne :
Mon père, hélas ! qui vous crie merci,
La quittera, si vous voulez, aussi.

V. 26. . . . Au lieu d'attaquer il a peine à défendre,

est un solécisme ; il faut, *il a peine à se défendre*. Ce verbe n'est neutre que quand il signifie prohiber, empêcher : je défends qu'on prenne les armes, je défends qu'on marche de ce côté, etc.

V. 33. J'aurois cru qu'Aristie, ici réfugiée,
Que, forcé par ce maître, il a répudiée,
Par un reste d'amour l'attirât en ces lieux
Sous une autre couleur lui faire ses adieux.

Cela n'est pas français, c'est un barbarisme de phrase. On vient faire, on engage, on invite à faire, on attire quelqu'un dans une ville pour y faire ses adieux : mais *attirer faire*, est un solécisme intolérable. De plus, toutes ces expressions et ces tours sont de la prose trop négligée et trop embrouillée.

J'aurais cru qu'Aristie l'attirât, est un solécisme : il faut l'*attirait*, à l'imparfait, parce que la chose est positive : j'aurais cru que vous étiez amis, je ne savais pas que vous fussiez amis, je pensais que vous aviez été amis, j'espérais que vous seriez amis.

V. 45. C'est ainsi qu'elle parle, et m'offre l'assistance
De ce que Rome encore a de gens d'importance.

Gens d'importance, expression populaire et triviale, que la prose et la poésie réprouvent également.

V. 49. Leurs lettres en font foi qu'elle vient de me rendre.

Cela n'est pas français : il faut, *leurs lettres qu'elle vient de me rendre en font foi*. Toute cette conversation est d'un style trop familier, trop négligé.

V. 59. J'aime ailleurs.

Un tel amour est si froid qu'il ne fallait pas en prononcer le nom. *J'aime ailleurs*, est d'un jeune galant de comédie. Ce n'est pas là Sertorius.

Cette passion de l'amour est si différente de toutes les autres, qu'elle ne peut jamais occuper la seconde place ; il faut qu'elle soit tragique, ou qu'elle ne se montre pas. Elle est tout à fait étrangère dans cette scène où il ne s'agit que d'intérêts d'État ; mais on était si accoutumé

aux intrigues d'amour sur le théâtre, que le vieux Sertorius même prononce ce mot qui sied si mal dans sa bouche. Il dit, *j'aime ailleurs*, comme s'il était absolument nécessaire à la tragédie que le héros aimât en un endroit ou en un autre. Ces mots *j'aime ailleurs* sont du style de la comédie.

V. 59. . . . . A mon âge il sied si mal d'aimer.

A mon âge, est encore comique ; et *il sied si mal d'aimer*, l'est davantage. Il semble qu'on examine ici, comme dans *Clélie*, s'il sied à un vieillard d'aimer ou de n'aimer pas. Ce n'est point ainsi que les héros de la tragédie doivent penser et parler. Si vous voulez un modèle de ces vieux personnages auxquels on propose une jeune princesse par un intérêt de politique, prenez-le dans l'Acomat de l'admirable et sage Racine :

Voudrois-tu qu'à mon âge
Je fisse de l'amour le vil apprentissage?
Qu'un cœur qu'ont endurci la fatigue et les ans
Suivît d'un vain plaisir les conseils imprudents [1]?

C'est là penser et parler comme il faut. Racine dit toujours ce qu'il doit dire dans la position où il met ses personnages, et le dit de la manière la plus noble, et à la fois la plus simple, la plus élégante. Corneille, surtout dans ses dernières pièces, débite trop souvent des pensées ou fausses, ou mal-placées, ou exprimées en solécismes, ou en termes bas, pires que des solécismes; mais aussi il étincelle de temps en temps de beautés sublimes.

V. 60. Que je le cache même à qui m'a su charmer.

Sertorius que Viriate a su charmer! ce n'est pas là Horace ou Curiace.

V. 68. Qu'ils réduisent bientôt les deux peuples en un.

Mauvaise expression. *En un*, finissant un vers, choque l'oreille; et réduire *deux en un*, choque la langue.

V. 81. Auprès d'un tel malheur, pour nous irréparable,
Ce qu'on promet pour l'autre est peu considérable;
Et sous un faux espoir de nous mieux établir,
Ce renfort accepté pourroit nous affaiblir.

Observez comme ce style est confus, embarrassé, négligé, comme il pèche contre la langue. *Auprès d'un tel malheur irréparable pour nous, ce qu'on promet pour l'autre est peu considérable.* Quel est cet *autre?* c'est Aristie ; mais il faut le deviner; et quel est ce *renfort?* est-ce le *renfort* du mariage d'Aristie? Serait-il permis de s'exprimer ainsi en prose ? et quand une telle prose est en rimes, en est-elle meilleure?

1. *Bajazet*, I, I. (Éd.)

V. 97. Des plus nobles d'entre eux, et des plus grands courages,
N'avez-vous pas les fils dans Osca pour otages?

On ne peut dire, Vous avez pour otages les fils des plus *grands courages*. Que la malheureuse nécessité de rimer entraîne d'impropriétés, d'inutilités, de termes louches, de fautes contre la langue! mais qu'il est beau de vaincre tous ces obstacles! et qu'on les surmonte rarement!

V. 99. . . . . .Leurs propres soldats;
Dispersés dans nos rangs, ont fait tant de combats....

Expression du peuple de province. *Faire des combats*, *faire une maladie*.

V. 105. Je vois ce qu'on m'a dit, vous aimez Viriate.

Vers de comédie. Il semble que ce soit Damis ou Éraste qui parle, et c'est le vieux Sertorius!

V. 108. Dites que vous l'aimez, et je ne l'aime plus.

Si Sertorius a le ridicule d'aimer à son âge, il ne doit pas céder tout d'un coup sa maîtresse; s'il n'aime pas, il ne doit pas dire qu'il aime. Dans l'une et l'autre supposition le vers est trop comique.

Voilà où conduit cette malheureuse coutume de vouloir toujours parler d'amour, de ne point traiter cette passion comme elle doit l'être. Comment a-t-on pu oublier que Virgile, dans l'*Énéide*, ne l'a peinte que funeste? On ne peut trop redire que l'amour sur le théâtre doit être armé du poignard de Melpomène, ou être banni de la scène. Il est vrai que le Mithridate de Racine est amoureux aussi, et que de plus il a le ridicule d'être le rival de deux jeunes princes ses fils. Mithridate est au fond aussi fade, aussi héros de roman, aussi condamnable que Sertorius; mais il s'exprime si noblement, il se reproche sa faiblesse en si beaux vers; Monime est un personnage si décent, si aimable, si intéressant, qu'on est tenté d'excuser, dans la tragédie de *Mithridate*, l'impertinente coutume de ne fonder les tragédies françaises que sur une jalousie d'amour.

V. 113. Tous mes vœux sont déjà du côté d'Aristie;
Et je l'épouserai, pourvu qu'en même jour
La reine se résolve à payer votre amour.

Voilà donc ce vieux Sertorius qui a deux maîtresses, et qui en cède une à son lieutenant! Il forme une partie carrée de Perpenna avec Viriate, et d'Aristie avec Sertorius.

Et on a reproché à Racine d'avoir toujours traité l'amour! mais qu'il l'a traité différemment!

V. 117. Car, quoi que vous disiez, je dois craindre sa haine
Et fuirois à ce prix cette illustre Romaine.

A ce prix, n'est pas juste; la haine de Viriate n'est pas un prix. Il

veut dire, je fuirais cette illustre Romaine, si son hymen me privait des secours de Viriate.

V. der. ......Voyez cependant de quel air on m'écrit.

Cela est trop comique.

SCÈNE III.

Ce premier couplet d'Aristie n'a pas toute la netteté qui est absolument nécessaire au dialogue; *l'un et l'autre qui ont sa raison d'État contre sa retraite; Pompée qui veut se ressaisir par la violence d'un bien qu'il ne peut voir ailleurs sans déplaisir.*

Ces phrases n'ont pas l'élégance et le naturel que les vers demandent. Mais le plus grand défaut, ce me semble, c'est qu'Aristie ne lie point une intrigue tragique; elle ne sait ce qu'elle veut; elle est délaissée par son mari; elle est indécise; elle n'est ni assez animée par la vengeance, ni assez puissante pour se venger, ni assez touchée, ni assez héroïque.

V. 5. Mais vous pouvez, seigneur, joindre à mes espérances,
Contre un péril nouveau, nouvelles assurances.

Ces phrases barbares et le reste du discours d'Aristie ne sont pas assurément tragiques; mais ce qui est contre l'esprit de la vraie tragédie, contre la décence aussi bien que contre la vérité de l'histoire, c'est une femme de Pompée qui s'en va en Aragon pour prier un vieux soldat révolté de l'épouser.

V. 28. Mais s'il se dédisoit d'un outrage forcé....
J'aurois peine, seigneur, à lui refuser grâce.

Le mot de *dédire* semble petit et peu convenable. Peut-être *s'il se repentait*, serait mieux placé. On ne se dédit point d'un outrage.

V. 41. Vous ravaleriez-vous jusques à la bassesse....

Ravaler ne se dit plus.

V. 45. . . . . .Laissons pour les petites âmes
Ce commerce rampant de soupirs et de flammes.

L'abbé d'Aubignac condamne durement ce commerce rampant, et je crois qu'il a raison; mais le fond de l'idée est beau. Aristie et Sertorius pensent et s'expriment noblement; et il serait à souhaiter qu'il y eût plus de force, plus de tragique dans le rôle de la femme de Pompée.

V. 49. Unissons ma vengeance à votre politique,
Pour sauver des abois toute la république.

On n'a jamais dû dire *sauver des abois*, parce qu'*abois* signifie les derniers soupirs, et qu'on ne sauve point d'un soupir; on sauve d'un péril, et on tire d'une extrémité; on rappelle des portes de la mort; on ne sauve point des *abois*. Au reste, ce mot *abois* est pris des cris des chiens qui aboient autour d'un cerf forcé, avant de se jeter sur lui.

V. 65. **Si votre hymen m'élève à la grandeur sublime....**

Grandeur sublime n'est plus d'usage. Ce terme, *sublime*, ne s'emploie que pour exprimer les choses qui élèvent l'âme; une pensée sublime, un discours sublime. Cependant, pourquoi ne pas appeler de ce nom tout ce qui est élevé? On doit, ce me semble, accorder à la poésie plus de liberté qu'on ne lui en donne. C'est surtout aux bons auteurs qu'il appartient de ressusciter des termes abolis, en les plaçant avantageusement. Mais aussi remarquons que *rang sublime* vaut bien mieux que *grandeur sublime*: pourquoi? c'est que *sublime* joint avec *rang* est une épithète nécessaire; *sublime* apprend que ce rang est élevé; mais *sublime* est inutile avec *grandeur*. Ne vous servez jamais d'épithètes que quand elles ajouteront beaucoup à la chose.

V. 66. Tandis qu'en l'esclavage un autre hymen l'abîme.

Le mot d'*abîme* ne convient point à l'esclavage. Pourquoi dit-on *abîmé dans la douleur*, *dans la tristesse*, etc.? C'est qu'on y peut ajouter l'épithète de *profonde*; mais un esclavage n'est point profond. On ne saurait y être abîmé. Il y a une infinité d'expressions louches, qui font peine au lecteur; on en sent rarement la raison, on ne la cherche pas même; mais il y en a toujours une, et ceux qui veulent se former le style doivent la chercher.

V. 69. Tout mon bien est encor dedans l'incertitude.

Il semble que son bien consiste à être incertaine. Quand on dit, *tout mon bien est dans l'espérance*, on entend que le bonheur consiste à espérer. L'auteur veut dire, *tout mon bien est incertain*.

V. 72. Tant que de cet espoir vous m'ayez répondu.

On ne répond point d'un espoir : on répond d'une personne, d'un événement. *Tant que*, n'est pas ici français en ce sens.

V. 78. J'adore les grands noms que j'en ai pour otages,
Et vois que leur secours, nous rehaussant le bras,
Auroit bientôt jeté la tyrannie à bas.

Des noms pour *otages*, des secours qui *rehaussent le bras*, et qui jettent la tyrannie *à bas*, sont des expressions trop impropres, trop triviales; ce style est trop obscur et négligé. Un secours qui rehausse le bras, n'est ni élégant, ni noble; la tyrannie jetée à bas, n'est pas meilleure. Voyez si jamais Racine a jeté la tyrannie à bas. Quoi! dans une scène entre la femme de Pompée et un général romain, il n'y a pas quatre vers supérieurement écrits!

V. 85. Si vous vouliez ma main par choix de ma personne,
Je vous dirois, seigneur : « Prenez, je vous la donne. »

Il semble qu'Aristie ne doit point dire à Sertorius, si vous m'aimiez, je vous épouserais. Ce n'est point du tout son intention de faire des coquetteries à ce vieux général; elle ne veut que se venger de Pompée.

Il est vrai que ces mariages politiques ne peuvent faire aucun effet au théâtre ; ce sont des intrigues, mais non pas des intrigues tragiques. Le cœur veut être remué, et tout ce qui n'est que politique est plutôt fait pour être lu dans l'histoire, que pour être représenté dans la tragédie.

Plus j'examine les pièces de Corneille, et plus je suis surpris qu'après le prodigieux succès du *Cid*, il ait presque toujours renoncé à émouvoir. Je ne peux m'empêcher de dire ici que quand je pris la résolution de commenter les tragédies de Corneille, un homme qui honore sa haute naissance par les talents les plus distingués m'écrivit : *Vous prenez donc Tacite et Tite Live pour des poëtes tragiques?* En effet, *Sertorius* et toutes les pièces suivantes sont plutôt des dialogues sur la politique, et des pensées dans le goût et non dans le style de Tacite, que des pièces de théâtre; il faut bien distinguer les intérêts d'État et les intérêts du cœur. Tout ce qui n'est point fait pour remuer fortement l'âme n'est pas du genre de la tragédie : le plus grand défaut est d'être froid.

V. 110. Tu l'as fait un parjure, un méchant, un infâme.

On ne doit jamais donner le nom d'infâme à Pompée; et surtout Aristie, qui l'aime encore, ne doit point le nommer ainsi.

V. 117. Si votre amour trop prompt veut borner sa conquête,
Je vous le dis encor, ma main est toute prête.

L'amour de Sertorius n'est ni prompt ni lent; car en effet, il n'en a point du tout, quoiqu'il ait dit qu'il est amoureux, pour être au ton du théâtre. Il faut avouer que les anciens Romains auraient été bien étonnés d'entendre reprocher à Sertorius un amour trop prompt.

V. 123. Elle veut un grand homme à recevoir ma foi.

Ce vers n'est pas français; c'est un barbarisme. On dit bien, il est homme à recevoir sa foi ; et encore ce n'est que dans le style familier. Il y a dans *Polyeucte*, *vous n'êtes pas homme à la violenter*[1]; mais *un grand homme à faire quelque chose* ne peut se dire. *Souvenez-vous qu'elle veut un grand homme* est beau, mais *un grand homme à recevoir une foi*, ne forme point un sens; *vouloir à* est encore plus vicieux.

V. 127. ......J'y vais préparer mon reste de pouvoir.

On ne prépare point un pouvoir. Elle veut dire qu'elle va se préparer à regagner Pompée, ce qui n'est pas bien flatteur pour Sertorius

V. 128. Moi, je vais donner ordre à le bien recevoir.

C'est ainsi qu'on pourrait finir une scène de comédie. Rien n'est plus difficile que de terminer heureusement une scène de politique.

V. 129. Dieux, souffrez qu'à mon tour avec vous je m'explique.

1. Dans *Cinna*. (Éd.)

On ne doit, ce me semble, s'adresser aux dieux que dans le malheur ou dans la passion. C'est là qu'on peut dire, *nec deus intersit nisi dignus*[1]; mais qu'il *s'explique* avec les dieux comme avec quelqu'un à qui il parlerait d'affaires! Le mot *s'expliquer* n'est pas le mot propre : et que dit-il aux dieux? *que c'est un sort cruel d'aimer par politique; et que les intérêts de ce sort cruel sont des malheurs étranges, s'ils font donner la main quand le cœur est ailleurs.* C'est en effet la situation où Sertorius et Aristie se trouvent : mais on ne plaint nullement un vieux soldat dont le cœur est ailleurs. Il y a dans cet acte de beaux vers et de belles pensées; mais tout est affaibli par le peu d'intérêt qu'on prend à la prétendue passion du héros et aux offres que lui fait Aristie, et surtout par le mauvais style.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 3. .....L'exil d'Aristie, enveloppé d'ennuis,
Est prêt à l'emporter sur tout ce que je suis,
En vain de mes regards l'ingénieux langage
Pour découvrir mon cœur a tout mis en usage.

Un exil qui est prêt à l'emporter sur tout ce qu'est Viriate! expressions un peu trop négligées et trop impropres. Une grande reine, une héroïne ne doit pas dire, ce me semble, qu'elle a employé l'*ingénieux langage des regards*.

V. 8. J'ai cru faire éclater l'orgueil d'un autre choix,

n'est pas une expression propre; ce choix n'est pas orgueilleux.

V. 9. Le seul pour qui je tâche à le rendre visible,
Ou n'ose en rien connoître, ou demeure insensible.

Est-ce son cœur, est-ce l'orgueil de son choix qu'elle tâche à rendre visible?

V. 11. Et laisse à ma pudeur des sentiments confus,
Que l'amour-propre obstine à douter du refus.

Il ne faut jamais parler de sa pudeur ; mais il faut encore moins *laisser à sa pudeur des sentiments confus, que l'amour-propre obstine à douter du refus*, parce que c'est un galimatias ridicule.

V. 13. Épargne-m'en la honte, et prends soin de lui dire,
A ce héros si cher... Tu le connois, Thamire ;
Car d'où pourroit mon trône attendre un ferme appui?
Et pour qui mépriser tous nos rois que pour lui?

Cet embarras, cette crainte de nommer celui qu'elle aime, pourraient

1. Horace, *Art poétique*, v. 191. (Éd.)

convenir à une jeune personne timide, et semblent peu faits pour une femme politique : mais, *et pour qui mépriser tous nos rois que pour lui?* est un vers digne de Corneille. Il faudrait, pour que ce vers fît son effet, qu'il fût pour un jeune héros aimable, et non pas pour un vieux soldat de fortune.

V. 21. **Dis-lui... Mais j'aurois tort d'instruire ton adresse.**

Peut-être le mot d'*adresse* est-il plus propre au comique qu'au tragique dans cette occasion.

V. 25. **Il est assez nouveau qu'un homme de son âge**
Ait des charmes si forts pour un jeune courage ;
Et que d'un front ridé les replis jaunissants
Trouvent l'heureux secret de captiver les sens.

Discours de soubrette, sans doute, plutôt que de la confidente d'une reine ; mais discours qui rendent Viriate un personnage intolérable à quiconque a un peu de goût. Ces replis jaunissants, et cette pudeur de Viriate, et ce héros si cher que Thamire connaît, font un étrange contraste. Rien n'est plus indigne de la tragédie. La réplique de Viriate me paraît admirable. Je ne voudrais pourtant pas qu'une reine parlât des *sens*. Racine, qu'on regarde si mal à propos comme le premier qui ait parlé d'amour, mais qui est le seul qui en ait bien parlé, ne s'est jamais servi de ces mots *les sens*. Voyez la première scène de *Pulchérie*.

V. 40. **Et quiconque peut tout est aimable en tout temps.**

Ces sentiments de Viriate sont les seuls qu'elle aurait dû exprimer. Il ne fallait pas les affaiblir par cette *pudeur* et *ce héros si cher*.

V. 50. **Il faut, pour la braver, qu'elle nous prête un homme.**

C'est dommage qu'un aussi mauvais vers suive ce vers si beau :

Rome seule aujourd'hui peut résister à Rome.

C'est presque toujours la rime qui amène les vers faibles, inutiles et rampants, avant ou après les beaux vers. On en a fait souvent la remarque. Cet inconvénient attaché à la rime a fait naître plus d'une fois la proposition de la bannir ; mais il est plus beau de vaincre une difficulté que de s'en défaire. La rime est nécessaire à la poésie française par la nature de notre langue, et est consacrée à jamais par les ouvrages de nos grands hommes.

V. 51. **Et que son propre sang, en faveur de ces lieux,**
Balance les destins et partage les dieux

Balance, etc., est un très-beau vers ; mais celui qui le précède est mauvais.

V. 53. **Depuis qu'elle a daigné protéger nos provinces,**
Et de son amitié faire honneur à leurs princes.

Faire honneur de son amitié n'est pas le mot propre.

V. 68. Le grand Viriatus, de qui je tiens le jour,
D'un sort plus favorable eut un pareil retour.

On dit bien en général *un retour du sort*, et encore mieux *un revers du sort;* mais non pas *un retour d'un sort favorable*, pour exprimer une disgrâce ; au contraire, un *retour d'un sort favorable* signifie une nouvelle faveur de la fortune après quelque disgrâce passagère.

V. 65. Il défit trois préteurs, il gagna dix batailles,
Il repoussa l'assaut de plus de cent murailles.

Gagner des batailles, *repousser l'assaut de plus de cent murailles:* voilà de ces vers communs et faibles qu'on doit soigneusement s'interdire. On voit trop que *murailles* n'est là que pour rimer à *batailles*.

V. 79. Nos rois, sans ce héros, l'un de l'autre jaloux,
Du plus heureux sans cesse auroient rompu les coups, etc.

Rompre les coups du plus heureux, *avoir l'ombre d'une montagne pour se couvrir*, *un bonheur qui décide des armes*, tout cela est impropre, irrégulier, obscur.

V. 95. Sa mort me laissera, pour ma protection,
La splendeur de son ombre et l'éclat de son nom.

Ces figures outrées ne réussissent plus. Le mot d'*ombre* est trop le contraire de *splendeur;* il n'est pas permis non plus à une femme telle que Viriate de dire que l'ombre d'un général mort protégera plus l'Espagne que ne feraient cent rois. Ces exagérations ne seraient pas même tolérées dans une ode. Le vrai doit régner partout, et surtout dans la tragédie. La splendeur d'une ombre a quelque chose de si contradictoire, que cette expression dégénère en pure plaisanterie.

SCÈNE II.

V. 1. .... Que direz-vous, madame,
Du dessein téméraire où s'échappe mon âme?

Une âme ne s'échappe point à un dessein.

V. 23. Pour qui de tous ces rois êtes-vous sans soupçon?

C'est un barbarisme de phrase. On soupçonne quelqu'un, on a des soupçons, on jette des soupçons sur lui ; on n'a pas des soupçons pour quelqu'un, comme on a de l'estime, de l'amitié, de la haine pour quelqu'un. Il est vraisemblable que c'est une faute ancienne des imprimeurs, et qu'on doit lire : *Sur qui de tous ces rois êtes-vous sans soupçon?*

V. 34. Digne d'être avoué de l'ancienne Rome,
Il en a la naissance, il en a le grand cœur.

Cette phrase signifie, Il a la naissance de Rome, il a le grand cœur de Rome. On sent bien que l'auteur veut dire, Il est né Romain, il a la

valeur d'un Romain ; mais il ne suffit pas qu'on puisse l'entendre, il faut qu'on ne puisse pas l'entendre autrement.

V. 38.. Libéral, intrépide, affable, magnanime ;
Enfin, c'est Perpenna sur qui vous emportez....
— J'attendois votre nom après ces qualités.
Les éloges brillants que vous daignez y joindre
Ne me permettoient pas d'espérer rien de moindre...
Si vos Romains ainsi choisissent des maîtresses,
A vos derniers tribuns il faudra des princesses.
— Madame.... — Parlons net sur ce choix d'un époux.

Cette réponse est fort belle ; elle doit toujours faire un grand effet. Les vers suivants semblent l'affaiblir. *Parlons net* sent un peu trop le dialogue de comédie, et le mot de *maîtresse* n'a jamais été employé par Racine dans ses bonnes pièces.

V. 50. ..... Un pareil amour sied bien à mes pareilles.

Un amour qui sied bien, ou qui sied mal, ne peut se dire : il semble qu'on parle d'un ajustement. On doit éviter le mot de *mes pareilles*; il est plus bourgeois que noble.

V. 53. Je lui dis donc tout haut, afin que l'on m'entende.

Viriate n'élève pas ici la voix ; elle parle devant sa confidente qui connaît ses sentiments : ainsi ce vers n'est qu'un vers de comédie, qui ne devait pas avoir place dans une scène noble.

V. 57. Mais si de leur puissance ils vous laissent l'arbitre,
Leur foiblesse du moins en conserve le titre.

Être arbitre des rois se dit très-bien, parce qu'en effet des rois peuvent choisir ou recevoir un arbitre : on est l'arbitre des lois, parce que souvent les lois sont opposées l'une à l'autre ; l'arbitre des États qui ont des prétentions, mais non pas l'arbitre de la puissance ; encore moins a-t-on le titre de sa puissance.

V. 59. Ainsi ce noble orgueil qui vous préfère à tous
En préfère le moindre à tout autre qu'à vous.

Elle veut dire *préfère le moindre* des rois à tout autre Romain que vous.

V. 61. Car enfin, pour remplir l'honneur de ma naissance....

On soutient l'honneur de sa naissance ; on remplit les devoirs de sa naissance ; mais on ne remplit point un honneur. Encore une fois, rien n'est si rare que le mot propre.

V. 62. Il me faudroit un roi de titre et de puissance.

On dit bien, *un roi de nom :* par exemple, Jacques II fut roi de nom, et Guillaume resta roi en effet ; mais on ne dit point *roi de titre.* On dit encore moins *roi de puissance;* cela n'est pas français. Toutes ces

expressions sont des barbarismes de phrase; mais le sens est fort beau, et tous les sentiments de Viriate ont de la dignité. *Je pense m'en devoir, ou le pouvoir sans nom, ou le nom sans pouvoir.* Voilà de ces jeux de mots qu'il faut soigneusement éviter ; et si on se permet cette licence, il faut du moins s'exprimer avec netteté et correctement. *Se devoir le pouvoir d'un roi sans nom* est un barbarisme et une construction très-vicieuse.

V. 65. J'adore ce grand cœur qui rend ce qu'il doit rendre
Aux illustres aïeux dont on vous voit descendre.

Cette expression ne paraît pas juste : on ne voit personne descendre de ses aïeux. Racine dit dans *Iphigénie*[1] :

Le sang de ces héros dont tu me fais descendre,

mais non pas, *le sang dont on me voit descendre.*

V. 71. Perpenna, parmi nous, est le seul dont le sang
Ne mêleroit point d'ombre à la splendeur du rang.

Qu'est-ce qu'un sang qui ne mêlerait point d'ombre à une splendeur? On ne peut trop redire que toute métaphore doit être juste et faire une image vraie.

V. 75. Je n'ose m'éblouir d'un peu de nom fameux....

Le mot de *peu* ne convient point à un nom : un peu de gloire, un peu de renommée, de réputation, de puissance, se dit dans toutes les langues, et *un peu de nom* dans aucune. Il y a une grammaire commune à toutes les nations, qui ne permet pas que les adverbes de quantité se joignent à des choses qui n'ont pas de quantité. On peut avoir plus ou moins de gloire ou de puissance, mais non pas plus ou moins de nom.

V. 76. Jusqu'à déshonorer le trône par mes vœux.

Il est étrange que Corneille fasse parler ainsi un Romain, après avoir dit ailleurs, *pour être plus qu'un roi tu te crois quelque chose ;* et après avoir répété si souvent cette exagération prodigieuse, qu'il n'y a point de bourgeois de Rome qui ne soit au-dessus de tous les rois. Ces manières si différentes d'envisager la même chose font bien voir que l'archevêque Fénelon et le marquis de Vauvenargues avaient raison de dire que Corneille atteignit rarement le véritable but de la tragédie, et que trop souvent, au lieu d'émouvoir, il exagérait ou dissertait.

V. 78. Je ne veux que le nom de votre créature.

Créature : ce mot dans notre langue n'est employé que pour les subalternes qui doivent leur fortune à leurs patrons, et semble ne pas convenir à Sertorius.

V. 79. Un si glorieux titre a de quoi me ravir.

1. Acte V, scène dernière. (Éd.)

Ce titre n'est point *glorieux ;* il n'a point *de quoi ravir*. Ce mot *ravir* est trop familier.

V. 80. Il m'a fait triompher en voulant vous servir.

Par la construction de la phrase, c'est le glorieux titre qui a voulu servir Viriate.

V. 81. Et malgré tout le peu que le ciel m'a fait naître.

Tout le peu est une contradiction dans les termes; les mots de *peu* et de *tout* s'excluent l'un l'autre.

V. 85. Accordez le respect que mon trône vous donne
Avec cet attentat sur ma propre personne.

On ne donne point du respect, on l'impose, on l'imprime, on l'inspire, etc.

V. 101. Ainsi pour estimer chacun à sa manière....

est trop familier, et *sa manière pour estimer* est aussi bas que peu français.

V. 102. Au sang d'un Espagnol je ferois grâce entière,

ne dit point ce qu'elle veut dire; elle entend que ce serait faire une grâce à un Espagnol que de l'épouser. *Faire grâce entière*, c'est ne point pardonner à demi.

V. 105. Mais si vous haïssez comme eux le nom de reine,
Regardez-moi, seigneur, comme dame romaine.

Elle ne doit point dire à Sertorius qu'il peut haïr le trône, après que Sertorius lui a dit qu'il déshonorerait le trône s'il osait aspirer à elle. Tous ces raisonnements sur le trône semblent trop se contredire; tantôt le trône de Viriate dépend de Sertorius, tantôt Sertorius est au-dessous du trône, tantôt il hait le trône, tantôt Viriate veut faire respecter son trône : mais quand même il y aurait de la justesse dans ces dissertations, il y aurait toujours trop de froideur. Presque tous ces raisonnements sont faux : ils auraient besoin du style le plus élégant et le plus noble pour être tolérés; mais malheureusement le style est guindé, obscur, souvent bas, et hérissé de solécismes et de barbarismes.

V. 123. Je trahirois, madame, et vous et vos États,
De voir un tel secours et ne l'accepter pas.

Je trahirais de voir est un solécisme.

V. 127. Et qu'un destin jaloux de nos communs desseins,
Jetât ce grand dépôt en de mauvaises mains.

On ne jette point un dépôt, c'est un barbarisme; il faut, *ne mît ce grand dépôt*

V. 137. Après que ma couronne a garanti vos têtes,
Ne mérité-je point de part en vos conquêtes?

Que veut dire une couronne qui garantit des têtes? il fallait au moins dire de quoi elle les garantit : on garantit un traité, une possession, un héritage; mais une couronne ne garantit point une tête.

V. 154. Il en est bien payé d'avoir sauvé sa vie.

C'est un barbarisme et un contre-sens. On est payé en recevant une récompense, on est payé par une récompense; mais on n'est point payé de recevoir une récompense : il fallait, *Il fut assez payé, vous sauvâtes sa vie*, ou quelque chose de semblable.

V. 161. Quand nous sommes aux bords d'une pleine victoire,
Quel besoin avons-nous d'en partager la gloire?

La victoire n'a point de bords; on touche à la victoire, on est près de la remporter, de la saisir, mais on n'est point à ses bords. Cela ne peut se dire dans aucune langue, parce que dans toutes les langues les métaphores doivent être justes.

V. 169. L'espoir le mieux fondé n'a jamais trop de forces.

On ne peut dire *les forces d'un espoir;* aucune langue ne peut admettre ce mot, parce que les forces ne peuvent pas être dans un espoir. C'est un barbarisme.

V. 170. Le plus heureux destin surprend par les divorces.

Un destin n'a point de divorces, il a des vicissitudes, des changements, des revers; et alors ce n'est pas l'heureux destin qui surprend. Cette expression est un barbarisme.

V. 171. Du trop de confiance il aime à se venger.

Ce destin qui aime à se venger est une idée poétique qui n'a rien de vrai. Pourquoi aimerait-il à se venger de la confiance qu'on a en lui? Est-ce ainsi que doit raisonner un grand capitaine, un homme d'État?

V. 173. Devons-nous exposer à tant d'incertitude
L'esclavage de Rome et notre servitude?

Ce n'est point l'esclavage qu'on expose ici à l'incertitude des événements; au contraire, c'est la liberté de Rome et celle de l'Espagne, pour laquelle Sertorius et Viriate combattent, et qu'on exposerait.

V. 189. Faites, faites entrer ce héros d'importance,

est un peu trop comique; l'auteur a déjà dit *des gens d'importance*. Il n'est pas permis d'écrire d'un style si trivial, surtout après avoir écrit de si belles choses.

V. 191. Et si vous le croyez, craignez autant du moins
Un long et vain regret d'avoir prêté vos soins.

Il faudrait achever la phrase. *Prêté vos soins* n'a pas un sens complet; on doit dire à qui on les a prêtés. De plus, on ne prête point de

soins, on ne prête que les choses qu'on peut retirer. Quand les soins sont une fois donnés, on peut en refuser de nouveaux. Il n'en est pas de même du mot *appui*, *secours;* on prête son *appui*, son *secours*, son *bras*, son *armée*, etc., parce qu'on peut les retirer, les reprendre. Ce style est très-vicieux.

V. 196. Je parle pour un autre, et toutefois, hélas!
Si vous saviez.... — Seigneur, que faut-il que je sache?

Cet *hélas* dans la bouche de Sertorius est trop déplacé; il ne convient ni à son caractère, ni à son âge, ni à la scène politique et raisonnée qui vient de se passer entre Viriate et lui.

V. 199. Ce soupir redoublé.... — N'achevez point, allez.

Ce *soupir redoublé* achève de dégrader Sertorius.

Qu'Achille aime autrement que Tircis et Philène[1].

Un vieux capitaine romain qui fait remarquer ses soupirs à sa maîtresse est au-dessous de Tircis; car Tircis soupirera sans le dire, et ce sera sa maîtresse qui s'en apercevra.

Qu'un amant passionné soit attendri, ému, troublé, qu'il soupire; mais qu'il ne dise pas, Voyez comme je suis attendri, comme je suis ému, comme je suis touché, comme je soupire. Cette pusillanimité dans laquelle Corneille fait tomber Sertorius et Viriate est une preuve bien manifeste de ce que nous avons dit tant de fois, que l'amour s'était emparé du théâtre très-longtemps avant Racine, qu'il n'y avait aucune pièce où cette passion n'entrât, et c'était presque toujours mal à propos. Encore une fois, l'amour n'a jamais bien été traité que dans les scènes du *Cid*, imitées de Guillem de Castro, jusqu'à l'*Andromaque* de Racine; je dis jusqu'à l'*Andromaque*, car dans la *Thébaïde* et dans *Alexandre*, on sent que Racine suit la mauvaise route que Corneille avait tracée; c'est l'unique raison peut-être pour laquelle ces deux pièces n'intéressent point du tout.

SCÈNE III.

V. 1. Sa dureté m'étonne, et je ne puis, madame....

Il est assez difficile de comprendre comment Thamire peut parler de dureté après ces hélas et ces soupirs.

V. 2. L'apparence t'abuse; il m'aime au fond de l'ame.

Rien n'est assurément moins tragique qu'une femme qui dit qu'un homme l'aime. C'est de la comédie froide.

V. 3. Quoi! quand pour un rival il s'obstine au refus....

Quoi quand forme une cacophonie désagréable.

1. Boileau, *Art poét.*, III, 99. (ÉD.)

V. 4. Il veut que je l'amuse, et ne veut rien de plus.

Viriate, dans cet hémistiche comique, ne dit point ce qu'elle doit dire. Sa vanité lui persuade qu'elle est aimée, et que Sertorius sacrifie son amour à l'amitié. Ce n'est pas là un amusement. Il faut convenir que rien n'est plus éloigné du caractère de la tragédie.

SCÈNE IV.

V. 1. Vous m'aimez, Perpenna, Sertorius le dit;
Je crois sur sa parole, et lui dois tout crédit.

Il fallait dire, *je le crois.* Corneille a bien employé le mot *je crois* sans régime dans *Polyeucte* : *Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée;* mais c'est dans un autre sens. Pauline veut dire *j'ai la foi;* mais Viriate n'a point la foi.

Et lui dois tout crédit; ce terme est impropre et n'est pas noble. *Crédit* ne signifie point *confiance*. Racine s'est servi plus noblement de ce mot dans un autre sens, quand il fait dire à Agrippine :

Je vois mes honneurs croître et tomber mon crédit[1].

Crédit alors signifie *autorité*, *puissance*, *considération.*

V. 5. A quel titre lui plaire, et par quel charme un jour
Obliger sa couronne à payer votre amour?

On n'oblige point une couronne à payer; et payer un amour!

V. 10. Eh bien! qu'êtes-vous prêt de lui sacrifier?
— Tous mes soins, tout mon sang, mon courage, ma vie.

On peut sacrifier son sang et sa vie, ce qui est la même chose : mais sacrifier son courage! qu'est-ce que cela veut dire? On emploie son courage, ses soins; on sacrifie sa vie.

V. 12. Pourriez-vous la servir dans une jalousie?
Ah, madame! — A ce mot en vain le cœur vous bat....
J'ai de l'ambition, et mon orgueil de reine
Ne peut voir sans chagrin une autre souveraine,
Qui, sur mon propre trône, à mes yeux s'élevant,
Jusque dans mes États prenne le pas devant.

Dans une jalousie, *le cœur vous bat*, *un orgueil de reine;* ce n'est pas là le style noble; et cette idée de se *faire servir dans une jalousie* est non-seulement du comique, mais du comique insipide. Ce n'est pas là le φόβος καὶ ἔλεος, la terreur et la pitié. Voilà une plaisante intrigue tragique que de savoir qui de deux femmes passera la première à une porte.

Prenne le pas devant, ne se dit plus, et présente une petite idée. Voilà de ces choses qu'il faut ennoblir par l'expression. Racine dit :

1. *Britannicus,* acte I, scène I. (Éd.)



Je ceignis la tiare et marchai son égal [1].

Prendre le pas devant, est une mauvaise façon de parler, qui n'est pas même pardonnable aux gazettes.

V. 25. . . . . L'offre qu'elle fait,
Ou que l'on fait pour elle, en assure l'effet.

Il faut éviter ces expressions prosaïques et négligées. Celle-ci n'est ni noble ni exacte. Une offre n'assure point un effet; une offre est acceptée ou dédaignée. Le mot d'*effet* ne s'applique qu'aux desseins et aux causes, aux menaces, aux prières.

V. 34. Un autre hymen vous met dans le même embarras.

Perpenna n'a aucune raison de parler d'un autre hymen de Sertorius, puisqu'il n'en est point question dans la pièce : et quel style de comédie! *un hymen qui met dans l'embarras.*

V. 41. Voulez-vous me servir? — Si je le veux! J'y cours,
Madame, et meurs déjà d'y consacrer mes jours.

Il fallait, *et je meurs;* mais cette façon de parler est du style de la comédie; encore ne dit-on pas même, *je meurs d'aller*, *je meurs de servir;* mais *je meurs d'envie d'aller*, *de servir;* et cela ne se dit que dans la conversation familière.

SCÈNE V.

V. 3. Il fait auprès de vous l'officieux rival.

Encore une fois, style de comédie.

V. 5. A lui rendre service elle m'ouvre une voie
Que tout mon cœur embrasse avec excès de joie.

Embrasser avec excès de joie une voie à rendre service! on ne peut écrire avec plus d'impropriété. C'est un amas de barbarismes.

V. 9. . . . . Rompant le cours d'une flamme nouvelle,
Vous forcez ce rival à retourner vers elle.

Rompre le cours d'une flamme, autre barbarisme.

V. 19. . . . . Allons le recevoir,
Puisque Sertorius m'impose ce devoir.

Dans cette scène Perpenna paraît généreux; il n'est plus question de l'assassinat de Sertorius qui fait le sujet du drame. C'est d'ordinaire un grand défaut dans une pièce, soit tragique, soit comique, qu'un personnage paraisse, sans rappeler les premiers sentiments et les premiers desseins qu'il a d'abord annoncés; c'est rompre l'unité de dessein qui doit régner dans tout l'ouvrage.

Nous sommes entrés dans presque tous les détails de ces deux pre-

1. *Athalie*, acte III, scène III (Éd.)

miers actes, pour montrer aux commençants combien il est difficile de bien écrire en vers, pour éviter le reproche qu'on nous a fait de n'en avoir pas assez dit, et pour répondre au reproche ridicule que quelques gens de parti, très-mal instruits, nous ont fait d'en avoir trop dit. Nous ne pouvons assez répéter que nous cherchons uniquement la vérité, et qu'aucune cabale ne nous a jamais intimidés.

Nous reprenons quatre fois plus de fautes dans cette édition[1] que dans les précédentes, parce que des gens qui ne savent point le français ont eu le ridicule d'imprimer qu'il ne fallait pas s'apercevoir de ces fautes.

ACTE III.

SCÈNE I.

Cette scène, ou plutôt la seconde, dont celle-ci n'est que le commencement, fit le succès de *Sertorius*, et elle aura toujours une grande réputation. S'il y a quelques défauts dans le style, ces défauts n'ôtent rien à la noblesse des sentiments, à la politique, aux bienséances de toute espèce, qui font un chef-d'œuvre de cette conversation. Elle n'est pas tragique, j'en conviens; elle n'est que politique. La pièce de *Sertorius* n'a rien de la chaleur et du pathétique de la vraie tragédie, comme Corneille l'avoue dans son Examen; mais cette scène de Sertorius et de Pompée, prise à part, est un grand modèle.

Il n'y a, je crois, que deux autres exemples sur le théâtre de ces conférences entre de grands hommes, qui méritent d'être remarqués. La première, dans Shakspeare, entre Cassius et Brutus; elle est dans un goût un peu différent de celui de Corneille. Brutus reproche à Cassius *that he hath an itching palm:* ce qui signifie précisément que Cassius se fait graisser la patte. Cassius répond qu'il aimerait mieux être un chien et aboyer à la lune, que de se faire donner des pots-de-vin. Il y a d'ailleurs des choses vives et animées, mais ce ton de la halle n'est pas tout à fait celui de la scène tragique; ce n'est pas celui du sage Addison.

La seconde conférence est dans l'*Alexandre* de Racine, entre Porus, Éphestion et Taxile. Si Éphestion était un personnage principal, et si la tragédie était intéressante, cette conférence pourrait encore plaire beaucoup au théâtre, même après celle de Sertorius et de Pompée. Le mal est que ces scènes ne sont pas absolument nécessaires à la pièce. Sertorius même dit au quatrième acte :

> . . . . Quel bruit fait par la ville
> De Pompée et de moi l'entrevue inutile?

Ces scènes donnent rarement au spectateur d'autre plaisir que celui de voir de grands hommes conférer ensemble.

V. 1. Seigneur, qui des mortels eût jamais osé croire
Que la trêve à tel point dût rehausser ma gloire?

1. L'édition de 1774.

Certainement Sertorius n'a jamais dit à Pompée, *quel homme aurait jamais osé croire que ma gloire pût être augmentée?* On ne parle point ainsi de soi-même; la bienséance n'est pas observée dans les expressions. Le fond de la pensée est que la visite de Pompée est le plus grand honneur qu'il ait jamais reçu, mais il ne doit pas commencer par parler de sa gloire, et par dire que jamais mortel n'eût osé croire que cette gloire pût augmenter; ces vers peuvent paraître une fanfaronnade plus qu'un compliment. Il eût été plus court, plus naturel, plus décent de supprimer ces vers, et de dire avec une noble simplicité, *Seigneur, je doute encor si ma vue est trompée,* etc.

V. 3. Qu'un nom à qui la guerre a fait trop applaudir
Dans l'ombre de la paix trouvât à s'agrandir?

Comment est-ce qu'un nom trouve quelque chose? Sertorius veut dire qu'il n'a jamais reçu tant d'honneurs; mais un nom ne s'agrandit pas, et il ne fallait pas qu'il commençât une conversation polie et modeste par dire que la guerrre a fait applaudir à son nom. Ce n'est pas au nom qu'on applaudit, c'est à la personne, aux actions.

V. 9. .... Faites qu'on se retire.

Pompée ne doit pas demander qu'on se retire, pour pouvoir dire en liberté à Sertorius qu'il l'estime. On peut faire un compliment en public, et faire ensuite retirer les assistants. Cela même eût fait un bon effet au théâtre.

SCENE II.

V. 1. L'inimitié qui règne entre nos deux partis
N'y rend pas de l'honneur tous les droits amortis.
Comme le vrai mérite a ses prérogatives
Qui prennent le dessus des haines les plus vives,
L'estime et le respect sont de justes tributs
Qu'aux plus fiers ennemis arrachent les vertus.

Cet *amortissement des droits*, ces *prérogatives du vrai mérite*, gâtent un peu ce commencement du discours de Pompée. *Prérogatives* n'est pas le mot propre; et des *prérogatives qui prennent le dessus des haines!* rien n'est moins élégant. Quand même ces deux vers seraient bons, ils pécheraient en ce qu'ils sont inutiles; ils affaibliraient ces deux beaux vers si nobles et si simples:

L'estime et le respect sont les justes tributs
Qu'aux cœurs même ennemis arrachent les vertus.

Rien de trop, voilà la grande règle.

V. 3. Comme le vrai mérite a ses prérogatives, etc.

Cette phrase, ce *comme*, ne conviennent pas à Pompée. Cela sent trop son rhéteur. Ce tour est trop apprêté, cette expression trop prosaïque. Le défaut est petit; mais il faut remarquer tout dans un dialogue aussi important que celui de Pompée et de Sertorius.

V. 7. Et c'est ce que vient rendre à la haute vaillance,
Dont je ne fais ici que trop d'expérience,
L'ardeur de voir de près un si fameux héros.

Ce *rendre* se rapporte à *tribut;* mais on ne rend point un tribut: on rend justice, on rend hommage, on paye un tribut.

V. 10. Sans lui voir en la main piques ni javelots.

Il serait à désirer que Corneille eût tourné autrement ce vers. *Voir piques* n'est pas français.

V. 11. Et le front désarmé de ce regard terrible,
Qui dans nos escadrons guide un bras invincible.

Le *front désarmé* se rapporte à *sans voir;* de sorte que la véritable construction est, *sans lui voir le front désarmé;* ce qui est précisément le contraire de ce qu'il entend. Il reste à savoir si un général doit parler à un autre général de son regard terrible.

V. 15. . . . . . Ce franc aveu sied bien aux grands courages.

C'est ce qu'on doit dire de Pompée; mais c'est ce que Pompée ne doit pas dire de lui : c'est une parenthèse du poëte. Jamais un général d'armée ne se vante ainsi, et ne s'appelle *grand courage.* Il ne faut jamais faire parler les hommes autrement qu'ils ne parleraient eux-mêmes. C'est une règle générale qu'on ne peut trop répéter.

V. 16. J'apprends plus contre vous par mes désavantages
Que les plus beaux succès qu'ailleurs j'aie emportés
Ne m'ont encore appris par mes prospérités

On emporte une place, on remporte un avantage, on a un succès, on n'emporte point un succès. C'est un barbarisme.

V. 19. Je vois ce qu'il faut faire à voir ce que vous faites.

Je vois à voir, répétition qu'il faut éviter.

V. 34. Souffrez que je réponde à vos civilités.

Il eût été mieux que Sertorius eût répondu aux civilités de Pompée sans le dire; cela donne à son discours un air apprêté et contraint. Il annonce qu'il veut faire un compliment. Un tel compliment doit être sans appareil, afin qu'il paraisse plus naturel et plus vrai. On n'a pas besoin de faire retirer les assistants pour faire un compliment.

V. 35. Vous ne me donnez rien par cette haute estime
Que vous n'ayez déjà dans le degré sublime.

Degré sublime, expression faible et impropre, employée pour la rime.

V. 41. Si, dans l'occasion, je ménage un peu mieux
L'assiette du pays et la faveur des lieux, etc.

Je ne peux m'empêcher de remarquer ici qu'on trouve dans plusieurs livres, et surtout dans l'histoire du théâtre, que le vicomte de Turenne, à la représentation de *Sertorius*, s'écria : *Où donc Corneille a-t-il pu apprendre l'art de la guerre?* Ce conte est ridicule. Corneille eût très-mal fait d'entrer dans les détails de cet art ; il fait dire en général à Sertorius ce que ce Romain devait peut-être se passer de dire, qu'il sait mieux se prévaloir du terrain que Pompée. Il n'y a pas là de quoi étonner un Turenne. Les généraux de Charles-Quint et de François I[er] pouvaient en effet s'étonner que Machiavel, secrétaire de Florence, donnât des règles excellentes de tactique, et enseignât à disposer les bataillons comme on les range aujourd'hui; c'est alors qu'on pouvait dire: « Où Machiavel a-t-il appris l'art de la guerre? » Mais si le vicomte de Turenne en avait dit autant sur un ou deux vers de Corneille qui n'enseignent point la tactique, et qui ne doivent point l'enseigner, il aurait dit une puérilité dont il était incapable.

On pouvait plus justement dire que Corneille parlait supérieurement de politique. La preuve en est dans ces vers : *Lorsque deux factions divisent un empire*, etc. : elle est encore plus dans *Cinna*. Nous sommes inondés, depuis peu, de livres sur le gouvernement. Des hommes obscurs, incapables de se gouverner eux-mêmes, et ne connaissant ni le monde, ni la cour, ni les affaires, se sont avisés d'instruire les rois et les ministres, et même de les injurier. Y a-t-il un seul de ces livres, je n'en excepte pas un, qui approche de loin de la délibération d'Auguste, dans *Cinna*, et de la conversation de Sertorius et de Pompée? C'est là que Corneille est bien grand; et la comparaison qu'on peut faire de ces morceaux avec tous nos fatras de prose sur la politique le rend plus grand encore, et est le plus bel éloge de la poésie.

V. 57. Et sur les bords du Tibre, une pique à la main,
Lui demander raison pour le peuple romain.

On se servait encore de piques en France, lorsqu'on représenta *Sertorius;* et cette expression était plus noble qu'aujourd'hui.

V. 59. De si hautes leçons, seigneur, sont difficiles,
Et pourroient vous donner quelques soins inutiles,
Si vous faisiez dessein de me les expliquer
Jusqu'à m'avoir appris à les bien pratiquer.

Le dernier vers n'a pas un sens net. On ne sait si l'intention de l'auteur est, si vous vouliez m'expliquer mes leçons jusqu'à ce que vous m'apprissiez à les mettre en pratique. Mais *faire dessein de les expliquer jusqu'à m'avoir appris*, est un contre-sens en toute langue. *Faire dessein* est un barbarisme.

V. 75. Est-ce être tout Romain qu'être chef d'une guerre
Qui veut tenir aux fers les maîtres de la terre?

On est chef de parti, on n'est pas chef d'une guerre. Le mot est trop impropre.

V. 79. C'est vous qui sous le joug traînez des cœurs si braves.

Traîner des cœurs peut se dire. Racine a dit [1] :

Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi.

Mais cet *après soi* ou *après lui* est absolument nécessaire.

Entraînant après lui tous les cœurs des soldats.

V. 89. Mais vous jugez, seigneur, de l'âme par le bras,
Et souvent l'un paraît ce que l'autre n'est pas.

Ces expressions sont trop négligées; et comment un bras peut-il paraître différent d'une âme? La plupart des fautes de langage sont au fond des défauts de justesse.

V. 99. Je servirai sous lui tant qu'un destin funeste
De nos divisions soutiendra quelque reste.

Soutiendra n'est pas le mot propre. On entretient un reste de divisions, on les fomente, etc. On soutient un parti, une cause, une prétention; mais c'est un très-léger défaut dans un aussi beau discours que celui de Pompée.

Lorsque deux factions divisent un empire,
Chacun suit au hasard la meilleure ou la pire;
Mais quand le choix est fait, on ne s'en dédit plus, etc.

Quelle vérité dans ces vers, et quelle force dans leur simplicité! point d'épithète, rien de superflu; c'est la raison en vers.

V. 102. J'ignore quels projets peut former son bonheur.

Un bonheur qui forme des projets, est trop impropre.

V. 109. Afin que, Sylla mort, ce dangereux pouvoir
Ne tombe qu'en des mains qui sachent leur devoir.

On peut animer tout dans la poésie; mais dans une conférence sans passions, les métaphores outrées ne peuvent avoir lieu; peut-être cette expression porte encore plus l'empreinte d'une négligence qui échappe, que d'une figure qu'on recherche.

V. 128. Aux périls de Sylla vous tâtez leur courage.

Ce mot *tâter*, qui par lui-même est familier, et même ignoble, fait ici un très-bel effet; car, comme on l'a déjà remarqué, il n'y a guère de mot qui étant heureusement placé ne puisse contribuer au sublime. Ce discours de Sertorius est un des plus beaux morceaux de Corneille; et le reste de la scène en est digne, à quelques négligences près.

Ces vers :

Et votre empire en est d'autant plus dangereux, etc.
Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis, etc.

sont égaux aux plus beaux vers de *Cinna* et des *Horaces*.

1. *Phèdre*, II, v. (Éd.)

V. 169. C'est Rome.... — Le séjour de votre potentat
Qui n'a que ses fureurs pour maximes d'État, etc

Voilà encore un des plus beaux endroits de Corneille; il y a de la force, de la grandeur, de la vérité; et même il est supérieurement écrit, à quelques négligences, à quelques familiarités près; comme *le tyran est bas*, *donner cette joie*, *ouvrir ses bras*. Mais quand une expression familière et commune est bien placée, et fait un contraste, alors elle tient presque du sublime: Tel est ce vers :

Je n'appelle plus Rome un enclos de murailles.

Ce mot *enclos*, qui ailleurs est si commun et même bas, s'ennoblit ici, et fait un très-beau contraste avec ce vers admirable :

Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

V. 197. . . . . Et l'on ne sait que c'est
De suivre ou d'obéir, que suivant qu'il leur plaît.

Il faut éviter ces expressions triviales *que c'est*, qui n'est pas français, et *ce que c'est*, qui, étant plus régulier, est dur à l'oreille, et du style de conversation.

V. 209. Vous qu'à sa défiance il a sacrifié
Jusques à vous forcer d'être son allié....

Cette transition ne me paraît pas assez ménagée. Je crois que Sertorius devait, dans l'énumération des cruautés de Sylla, compter celle d'avoir forcé Pompée à répudier sa femme.

V. 213. J'aimois mon Aristie, il m'en vient d'arracher.

J'aimais mon Aristie, est faible, trivial, et comique.

V. 219. Protéger hautement les vertus malheureuses,
C'est le moindre devoir des âmes généreuses.

Sertorius ne doit point dire *qu'il est une âme généreuse*. Il doit le laisser entendre; c'est le défaut de tous les héros de Corneille de se vanter toujours.

SCÈNE III.

V. 1. Venez.......... ....
. . . montrer. . . . à tout le genre humain
La force qu'on vous fait pour me donner la main.

La force qu'on vous fait, est un barbarisme. On dit, prendre à force. faire force de rames, de voiles; céder à la force, employer la force; mais non *faire force à quelqu'un*. Le terme propre est *faire violence* ou *forcer*.

Remarquons ici que le grand Pompée est présenté sous un aspect bien défavorable; c'est l'aventure la plus honteuse de sa vie: il a répu-

dié Antistia qu'il aimait, et a épousé Æmilia, la petite-fille de Sylla, pour faire sa cour à ce tyran. Cette bassesse était d'autant plus honteuse, qu'Émilie était grosse de son premier mari quand Pompée l'épousa par un double divorce. Pompée avoue ici sa honte à Sertorius et à sa première femme. Il ne paraît que comme un esclave de Sylla, qui craint de déplaire à son maître. Dans cette position, quelque chose qu'il dise ou qu'il fasse, il est impossible de s'intéresser à lui. On prend un intérêt médiocre à Sertorius amoureux. Viriate est peut-être le premier personnage de la pièce : mais quiconque n'étalera que de la politique n'excitera jamais les grands mouvements, qui sont l'âme de la tragédie. Il est dit dans le Bolæana que Boileau n'aimait pas cette fameuse conférence de Sertorius et Pompée. On prétend que Boileau disait que cette scène n'était ni dans la raison, ni dans la nature, et qu'il était ridicule que Pompée vînt redemander sa femme à Sertorius tandis qu'il en avait une autre de la main de Sylla. J'avoue que l'objet de cette conférence peut être critiqué; mais j'ai bien de la peine à croire que Boileau ne fût pas content des morceaux adroits et sublimes de cette scène; il savait trop bien que le goût consiste à savoir admirer les beautés au milieu des défauts.

SCÈNE IV.

Après une scène de politique, il n'est guère possible que jamais une scène de tendresse puisse réussir. Le cœur veut être mené par degrés: il ne peut passer rapidement d'un sujet à un autre; et toutes les fois qu'on promène ainsi le spectateur d'objets en objets, tout intérêt cesse. C'est une des raisons qui empêchent presque toutes les tragédies de Corneille d'être touchantes: il paraît qu'il a senti ce défaut, puisque Sertorius et Pompée ont parlé d'Aristie à la fin de la scène précédente; mais ils n'en ont parlé que par occasion.

V. 3. Suivant qu'on m'aime ou hait, j'aime ou hais à mon tour,

Ce vers et les suivants sont un peu du haut comique, et ôtent à la femme de Pompée toute sa dignité.

V. 13. Mon feu, qui n'est éteint que parce qu'il doit l'être,
Cherche en dépit de moi le vôtre pour renaître, etc.

Ce *feu* qui cherche *le feu* de Pompée, ce courroux qui *trébuche*, en un mot cette scène entre un mari et une femme ne passerait pas aujourd'hui.

V. 17. M'aimeriez-vous encor, seigneur? — Si je vous aime!

Ce qui fait en partie que cette scène est froide, c'est précisément cette chaleur que Pompée essaye de mettre dans sa réponse à sa femme. S'il est vrai qu'il l'aime si tendrement, il joue le rôle d'un lâche de l'avoir répudiée par crainte de Sylla; et Pompée ainsi avili ne peut plus intéresser les spectateurs, comme on vient de le faire voir. Aristie plaît encore moins, en ne paraissant que pour dire à Pompée qu'elle prendra

un autre mari, s'il ne veut pas d'elle. Ce sont là des intérêts qui n'ont rien de grand ni d'attendrissant.

V. 20. Sortez de mon esprit, ressentiments jaloux....
Rentrez dans mon esprit, jaloux ressentiments....
Plus de Sertorius ...Venez, Sertorius...., etc.

Il n'y a personne qui puisse souffrir cet apprêt, ces refrains, ces jeux d'esprit compassés. Cela ressemble un peu à ces anciennes pièces de poésies nommées chants royaux, ballades, virelais; amusements que jamais ni les Grecs ni les Romains ne connurent, excepté dans les vers phaleuques, qui étaient une espèce de poésie molle et efféminée où les refrains étaient admis, et quelquefois aussi dans l'églogue :

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim[1].

V. 29. Plus de Sertorius. Hélas! quoi que je die,
Vous ne me dites point, seigneur : « Plus d'Émilie. »

Cela serait à sa place dans une pastorale; mais dans une tragédie!

V. 41. Ce qu'il vous fait d'injure également m'outrage;
Mais enfin je vous aime, et ne puis davantage.

Ce qu'il fait d'injure, est un barbarisme; mais *je vous aime et ne puis davantage*, déshonore entièrement Pompée. Le vainqueur de Mithridate ne devait pas s'avilir jusque-là.

V. 59. Elle porte en ses flancs un fruit de cet amour, etc.

Ce détail domestique, cette confidence de Pompée, qu'il ne couche point avec sa nouvelle femme, et qu'elle est grosse d'un autre, sont au-dessous de la comédie. De telles naïvetés qui succèdent à la belle scène de l'entrevue de Pompée et de Sertorius justifient ce que Molière disait de Corneille, qu'il y avait un lutin qui tantôt lui faisait ses vers admirables, et tantôt le laissait travailler lui-même.

V. 66. Rendez-le-moi, seigneur, ce grand nom qu'elle porte.

C'est le lutin qui fit ce vers-là; mais ce n'est pas lui qui fit, *pour celles de ma sorte*.

Et ce nom seul est tout pour celles de ma sorte.

V. 80. Mais pour venger ma gloire, il me faut un époux.

Une femme qui dit que pour la venger il lui faut un mari, dit une étrange chose. Corneille l'a bien senti en relevant cet aveu par ces mots, *Il m'en faut un illustre*, et ce n'est peut-être pas encore assez.

V. 82. Ah! ne vous lassez point d'aimer et d'être aimée,

est un vers d'églogue; et entre un mari et une femme, il est au-dessous de l'églogue.

1. Virgile, Ecl. VIII, v. 68. (Éd.)

V. 85. Ayez plus de courage et moins d'impatience.

C'est au contraire, c'est Aristie qui doit dire à Pompée, *ayez plus de courage;* c'est lui seul qui en manque ici.

V. 93. Mais, tant qu'il pourra tout, que pourrai-je, madame?

Ce vers humilie trop Pompée. Il y a des hommes qu'il ne faut jamais faire voir petits.

V. 94. Suivre en tous lieux, seigneur, l'exil de votre femme.

On ne suit point un exil, on suit une exilée.

V. 96. Et rendre un heureux calme à nos divisions.

On rend le calme à un peuple agité et divisé, on ne rend point le calme à une division. Cela est impropre et forme un contre-sens. On fait succéder le calme au trouble, à l'orage; l'union, la concorde à la division. Corneille, dans ses vingt dernières pièces, ne se sert presque jamais du mot propre, ne parle presque jamais français, et surtout n'est jamais intéressant; et cela tandis que la langue se perfectionnait sous la plume de tant de beaux génies du grand siècle, tandis que Racine parlait au cœur avec tant de chaleur, de noblesse, d'élégance, et dans un langage si pur.

V. 101. Ce n'est pas s'affranchir qu'un moment le paroître.

Pour que ce vers fût français, il faudrait *ce n'est pas être affranchi que le paraître.*

V. 106. Perpenna qui l'a joint saura que vous en dire.

Ce vers familier, et la dissertation politique de Pompée avec sa femme, augmentent les défauts de cette scène. Le principal vice est dans le sujet, et je crois qu'il était impossible de mettre de la chaleur dans cette pièce.

V. 109. ......Ce peu que j'y rends de vaine déférence,
Jaloux du vrai pouvoir, ne sert qu'en apparence.

Le peu de déférence qui est jaloux du pouvoir, et qui sert en apparence, est un galimatias qui n'est pas français.

V. 124. Me voulez-vous, seigneur? ne me voulez-vous pas?

C'est un vers de comédie qui avilit tout; et ce vers est le précis de toute la scène.

V. 133. Sertorius sait vaincre, et garder ses conquêtes.
— La vôtre, à la garder, coûtera bien des têtes.

La vôtre, etc., est un vers de *Nicomède*, qui est bien plus à sa place dans *Nicomède* qu'ici, parce qu'il sied mieux à Nicomède de braver son frère, qu'à Pompée de braver sa femme.

V. 151. Ah! c'en est trop, madame, et de nouveau je jure....

Ce vers fait bien connaître à quel point cette scène de politique amoureuse était difficile à faire. Quand on répète ce qu'on a déjà dit, c'est une preuve qu'on n'a rien à dire.

V. 160. Me punissent les dieux que vous avez jurés,
Si, passé ce moment, et hors de votre vue,
Je vous garde une foi que vous avez rompue!

Il faudrait au moins qu'elle fût sûre d'épouser Sertorius pour parler ainsi.

V. 164. Éteindre un tel amour! — Vous-même l'éteignez.

Si Pompée est en effet si amoureux, il n'a pas dû se séparer d'Aristie; et s'il n'a pas une passion violente, tout ce qu'il dit de cet amour refroidit au lieu d'échauffer.

V. der. Adieu donc pour deux jours. — Adieu pour tout jamais.

Pour jamais, est bien plus fort que *pour tout jamais*. Ce dialogue pressé, rapide, coupé, est souvent dans Corneille d'une grande beauté. Il ferait beaucoup d'effet entre deux amants; il n'en fait point entre un mari et une femme qui ne sont pas dans une situation assez douloureuse. Il était impossible de faire d'un tel sujet une véritable tragédie. Les demi-passions ne réussissent jamais à la longue, et les intérêts politiques peuvent tout au plus produire quelques beaux vers qu'on aime à citer. La seule scène de Sertorius et de Pompée suffisait alors à une nation qui sortait des guerres civiles. On n'avait rien d'aucun auteur qu'on pût comparer à ce morceau sublime, et on pardonnait à tout le reste en faveur de ces beautés qui n'appartenaient dans le monde entier qu'à Corneille.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 1. Pourrai-je voir la reine? etc.

Cette scène de Sertorius avec une confidente a quelque chose de comique. Les scènes avec les subalternes sont d'ordinaire très-froides dans la tragédie, à moins que ces personnages secondaires n'apportent des nouvelles intéressantes, ou qu'ils ne donnent lieu à des explications plus intéressantes encore. Mais ici Sertorius demande simplement des nouvelles. Il veut savoir *où vont* les sentiments de Viriate, quoique des sentiments n'aillent point. Thamire semble un peu le railler, en lui disant que Perpenna, offert par lui, *fléchira* le dédain de la reine; et Sertorius répond qu'il a pour elle un *violent* respect. Cela n'est pas fort tragique.

V. 19. ......Je préférerois un peu d'emportement
Aux plus humbles devoirs d'un tel accablement, etc.

Avouons que Sertorius et cette suivante débitent un étrange galima-

tias de comédie. Ce violent *respect* que l'aspect de Viriate fait régner sur les plus doux vœux de Sertorius, ce peu de *respects* qui ressemblent *aux respects* de Sertorius, ce *respect* qui ne sait que trouver des raisons pour un autre, et cette suivante qui préférerait un peu d'emportement aux plus humbles devoirs d'un accablement; enfin, l'autre qui lui réplique qu'il n'en est rien parti capable de lui nuire, et qu'un soupir échappé ne pût détruire! ce n'est pas le lutin qui a fait de tels vers.

V. 34. Ah! pour être Romain je n'en suis pas moins homme!

Ce vers a quelque chose de comique; aussi est-il excellent dans la bouche du Tartuffe, qui dit :

Ah! pour être dévot je n'en suis pas moins homme!

Mais il n'est pas permis à Sertorius de parler comme le Tartuffe.

V. 35. J'aime, et peut-être plus qu'on n'a jamais aimé.

Ce vers prouve encore que ceux qui ont dit que Corneille dédaignait de faire parler d'amour ses héros se sont bien trompés. Ce vers est d'autant plus déplacé dans la bouche de Sertorius, qu'il n'a rien dit jusqu'ici qui puisse faire croire qu'il ait une grande passion. Rien ne déplaît plus au théâtre que les expressions fortes d'un sentiment faible; plus on cherche alors à attacher, et moins on attache.

Et qu'est-ce qu'une reine qui est sensible à de nouveaux désirs, et qui entend des raisons et non pas des soupirs?

Et cette suivante qui n'entend pas bien ce qu'un soupir veut dire, et qui serait un meilleur truchement! Non, jamais on n'a rien mis de plus mauvais sur la scène tragique. On dira tant qu'on voudra que cette critique est dure; je dois et je veux la publier, parce que je déteste le mauvais autant que j'idolâtre le bon.

V. 49. La voici. Profitez des avis qu'on vous donne,
Et gardez bien surtout qu'elle ne m'en soupçonne.

Profitez de mes avis, mais ne me nommez pas, discours de soubrette ridicule. A quoi sert cette froide scène de comédie? Mais il faut remplir son acte; mais il faut donner à un parterre, souvent ignorant, grossier, et tumultueux, trois cents vers pour les cinq sous qu'on payait alors. Non, il faut bien plutôt ne donner que deux cents beaux vers par acte que trois cents mauvais. Il ne faut point prostituer ainsi l'art de la poésie. Il est honteux qu'il y ait en France un parterre où les spectateurs sont debout, pressés, gênés, nécessairement tumultueux. Peut-être c'est encore un mal qu'on donne des spectacles tous les jours; s'ils étaient plus rares, ils pourraient devenir meilleurs :

Voluptates commendat rarior usus[1].

1. Juvénal, XI, 208. (Ed.)



SCÈNE II.

V. 1. On m'a dit qu'Aristie a manqué son projet.

Cette scène, remplie d'ironie et de coquetterie, semble bien peu convenable à Sertorius et à Viriate. Les vers en paraissent aussi contraints que les sentiments. Mais quand on voit ensuite Sertorius qui dit qu'il aime *malgré ses cheveux gris*, et qu'il a cru qu'il ne lui en *coûterait que deux ou trois soupirs*, Sertorius paraît trop petit. Viriate d'ailleurs lui dit à peu près les mêmes choses qu'Aristie a dites à Pompée. L'une dit : *Me voulez-vous? ne me voulez-vous pas?* L'autre dit : *M'aimez-vous?* L'une veut que Pompée lui rende sa main ; l'autre, que Sertorius lui donne sa main. Pompée a parlé politique à sa femme ; Sertorius parle politique à sa maîtresse. Viriate lui dit : *Vous savez que l'amour n'est pas ce qui me presse.* L'un et l'autre s'épuisent en raisonnements. Enfin, Viriate finit cette scène en disant :

Je suis reine ; et qui sait porter une couronne,
Quand il a prononcé, n'aime point qu'on raisonne.

C'est parler à Sertorius, dont elle dépend, comme si elle parlait à son domestique ; et ce *n'aime point qu'on raisonne*, est d'un comique qui n'est point supportable : la fierté est ridicule quand elle n'est pas à sa place.

V. 8. Ce n'est pas en effet ce qui plus m'embarrasse, etc.

Obéir sans remise, *une offre en l'air*, *assurer des nœuds*, *une frénésie poussée au dernier éclat.*

Quels vers ! quelles expressions ! et de petits écoliers oseront me reprocher d'être trop sévère ?

V. 19. Et quand l'obéissance a de l'exactitude ;
Elle voit que sa gloire est dans la promptitude.

Une obéissance qui a de l'exactitude !

V. 29. Je n'ai donc qu'à mourir en faveur de ce choix.

Il n'y a guère, dans toutes ces scènes, d'expression qui soit juste ; mais le pis est que les sentiments sont encore moins naturels. Un vieux factieux tel que Sertorius doit-il dire à une femme qu'il mourra en faveur du choix qu'elle fera d'un autre ?

V. 41. Puis-je me plaindre à vous d'un retour inégal
Qui tient moins d'un ami qu'il ne fait d'un rival ?

Ce n'est pas parler français ; c'est coudre ensemble, pour rimer, des paroles qui ne signifient rien : car que peut signifier *un retour inégal?* Que d'obscurités ! que de barbarismes entassés ! et quelle froideur !

V. 45. Vous m'en parlez enfin comme si vous m'aimiez.

Il n'y a point de vers plus comique.

V. 46. **Souffrez, après ce mot, que je meure à vos pieds.**

Jamais le ridicule excessif des intrigues amoureuses de nos héros de théâtre n'a paru plus sensiblement que dans ce couplet où ce vieux militaire, ce vieux conjuré, vient mourir aux pieds de sa Viriate qu'il n'aime guère. Il s'en est défendu *à voir ses cheveux gris;* mais sa passion ne s'est pas *vue alentie*, quoiqu'il se fût figuré que de tels déplaisirs ne lui coûteraient que deux ou trois soupirs. Il envisageait l'*estime de chef magnanime.*

V. 74. .... Je ne sais que c'est d'aimer ni de haïr.

Aristie a dit à Pompée : *Suivant qu'on m'aime ou hait, j'aime ou hais à mon tour;* et Viriate dit à Sertorius *qu'elle ne sait que c'est d'aimer ni de haïr.* Dès qu'elle ne sait que c'est ou ce que c'est, elle n'a qu'un intérêt de politique, par conséquent elle est froide. Cependant elle dit, le moment d'après, *m'aimez-vous?* Ne devrait-elle pas lui dire : « L'amour n'est pas fait pour nous ; l'intérêt de l'État, le vôtre, celui de ma grandeur, doivent présider à notre hyménée? »

V. 91. Que se tiendroit heureux un amour moins sincère,
Qui n'auroit autre but que de se satisfaire!

Autre but que de se satisfaire, donne une idée qui est un peu comique, et qui assurément ne convient pas à la tragédie.

V. 114. Et que m'importe à moi si Rome souffre ou non? etc.

Voilà enfin des sentiments dignes d'une reine et d'une ennemie de Rome; voilà des vers qui seraient dignes de l'entrevue de Pompée et de Sertorius, avec un peu de correction.

Si tout le rôle de Viriate était de cette force, la pièce serait au rang des chefs-d'œuvre.

V. 135. .... Je vois quelles tempêtes
Cet ordre surprenant formera sur nos têtes.

Un ordre surprenant qui forme des tempêtes sur des têtes!

V. 144. Elle en prendra pour vous une haine où j'aspire, etc.

Prendre une haine, aspirer à une haine! un orgueil endurci! et c'est par là qu'on veut l'arrêter ici!

V. 148. Mais nos Romains, madame, aiment tous leur patrie;
Et de tous leurs travaux l'unique et doux espoir,
C'est de vaincre bientôt assez pour la revoir.

Vaincre assez pour revoir Rome!

V. 161. La perte de Sylla n'est pas ce que je veux;
Rome attire encor moins la fierté de mes vœux, etc.

Attirer la fierté des vœux, c'est encore une de ces expressions im-

propres et sans justesse. *Un hymen qui ne peut trouver d'amorce au milieu d'une ville! des attraits où l'on n'est roi qu'un an!*

Quand on examine de près cette foule innombrable de fautes, on est effrayé.

V. 180. Vous savez que l'amour n'est pas ce qui me presse.

Nous avons déjà remarqué ce vers. Voyez le commencement de cette scène.

SCÈNE III.

V. 1. Dieux! qui peut faire ainsi disparoître la reine? etc.

Cette scène paraît encore moins digne de la tragédie que les précédentes. Perpenna et Sertorius ne s'entendent point : l'un dit, je parlais de Sylla ; l'autre, je parlais de la reine. Ces petites méprises ne sont permises que dans la comédie. Il est vrai que cette scène est toute comique : *Quelque chose qui le gêne; savez-vous ce qu'on dit? l'avez-vous mis fort loin au delà de la porte? je me suis dispensé de le mener plus loin; nous n'avons rien conclu, mais ce n'est pas ma faute. Si je m'en trouvais mal, vous ne seriez pas bien.* Tout le reste est écrit de ce style.

V. 29. ....Je vous demandois quel bruit fait par la ville
De Pompée et de moi l'entretien inutile.

Quel bruit fait par la ville, est du style de la comédie , comme on le sent assez; mais ce que Sertorius fait trop sentir, c'est qu'en effet la conférence qu'il a eue avec Pompée n'a rien produit dans la pièce. Ce n'est, comme on l'a déjà dit, qu'une belle conversation dont il ne résulte rien, un beau dialogue de politique. Si cette entrevue avait fait naître la conspiration de Perpenna, ou quelque autre intrigue intéressante et terrible, elle eût été une beauté tragique, au lieu qu'elle n'est qu'une beauté de dialogue.

Remarquez que cette tragédie est un tissu de conversations souvent très-embrouillées, jusqu'à ce que le héros de la pièce soit assassiné. De là naît la froideur qui produit l'ennui.

V. 32. Seigneur, ceux de sa suite en ont su mal user, etc.

Les gens de la suite de Pompée qui en ont su mal user; le coup d'une erreur qu'on veut rompre avant qu'elle grossisse; une pourpre qui agit; l'erreur qui s'épand jusqu'en nos garnisons; des gens comme vous deux et moi; Sylla qui prend cette mesure, de rendre l'impunité fort sûre; la reine qui est d'une humeur si fière. Ce sont là des expressions peu convenables et bien vicieuses : mais le plus grand vice, encore une fois, c'est le manque d'intérêt; et ce manque d'intérêt vient principalement de ce qu'il n'y a dans la pièce que des demi-desseins, des demi-passions, et des demi-volontés.

Sertorius conseille à Perpenna d'épouser la reine des Ilergètes, *qui rendra ses volontés bien plus tôt satisfaites;* après quoi il lui dit qu'il ira souper chez lui. Assurément il n'y a rien là de tragique.

V. 51. Croyez-moi, pour des gens comme vous deux et moi,
Rien n'est si dangereux que trop de bonne foi.

Des gens comme vous deux!

V. 53. Sylla, par politique, a pris cette mesure
De montrer aux soldats l'impunité fort sûre.

Un homme d'État prend des mesures; un ouvrier, un maçon, un tailleur, un cordonnier, prennent une mesure.

V. 85. Celle des Vacéens, celle des Ilergètes,
Rendroient vos volontés bien plus tôt satisfaites.

On ne s'attendait ni à la reine des Vacéens, ni à celle des Ilergètes. Rien n'est plus froid que de pareilles propositions ; et, dans une tragédie, le froid est encore plus insupportable que le comique déplacé et que les fautes de langage.

V. 107. Voyez quel prompt remède on y peut apporter,
Et quel fruit nous aurons de la violenter.

Un fruit de violenter est un barbarisme et un solécisme.

V. 127. Adieu; j'entre un moment pour calmer son chagrin.
Et me rendrai chez vous à l'heure du festin.

La scène commence par un général de l'armée romaine qui dit qu'il a reconduit le grand Pompée jusqu'à la porte, et finit par un autre général qui dit : « Allons souper. »

SCÈNE IV.

V. 1. Ce maître si chéri fait pour vous des merveilles.

Du comique encore, et de l'ironie! et dans un subalterne!

V. 5. Quels services faut-il que votre espoir hasarde,
Afin de mériter l'amour qu'elle vous garde?

Des services qu'un espoir hasarde, et un amour qu'on garde!

V. der. . . . . Allons en résoudre chez moi.

Il peut aussi bien se résoudre dans l'endroit où il parle.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 1. Oui, madame, j'en suis comme vous ennemie.
Vous aimez les grandeurs, et je hais l'infamie, etc.

Que veulent Aristie et Viriate? qu'ont-elles à se dire? elles se parlent pour se parler : c'est une dame qui rend visite à une autre; elles font la

conversation; et cela est si vrai, que Viriate répète à la femme de Pompée tout ce qu'elle a déjà dit de Sertorius.

La règle est qu'aucun personnage ne doit paraître sur la scène sans nécessité. Ce n'est pas encore assez, il faut que cette nécessité soit intéressante. Ces dialogues inutiles sont ce qu'on appelle du remplissage. Il est presque impossible de faire une tragédie exempte de ce défaut. L'usage a voulu que les actes eussent une longueur à peu près égale. Le public encore grossier se croyait trompé s'il n'avait pas deux heures de spectacle pour son argent. Les chœurs des anciens étaient absolument ignorés; et dans ces malheureux jeux de paume où de mauvais farceurs étaient accoutumés à déclamer les farces de Hardi et de Garnier, le bourgeois de Paris exigeait pour ses cinq sous qu'on déclamât pendant deux heures. Cette loi a prévalu depuis que nous sommes sortis de la barbarie où nous étions plongés. On ne peut trop s'élever contre ce ridicule usage.

V. 41. Avec un seul vaisseau ce grand héros prit terre, etc.

Ces particularités ont déjà été annoncées dès le premier acte. Viriate fait au cinquième une nouvelle exposition : rien ne fait mieux voir qu'elle n'a rien à dire. Point de passion, point d'intrigue dans Viriate, nul changement d'état.

V. 80. . . . . Mais que nous veut ce Romain inconnu? etc.

Comme Pompée et Sertorius ont eu un entretien qui n'a rien produit, Aristie et Viriate ont ici un entretien non moins inutile, mais plus froid. Viriate conte à Aristie l'histoire de Sertorius, qu'elle a déjà contée à d'autres dans les actes précédents.

Les fautes principales de langage sont, *daigner pencher sa main*, pour dire, *abaisser sa main; consent l'hyménée*, au lieu de, *consent à l'hyménée; s'il n'a tout son éclat*, pour *s'il ne s'effectue pas; un reste d'autre espoir; la paix qui ouvre trop les portes de Rome; Rome qui domine au cœur; l'ordre qu'un grand effet demande*, et *qui arrête Pompée à le donner*.

Si le terme est impropre ou le tour vicieux,
En vain vous étalez une scène savante[1].

Mais ici la scène n'est point savante, et les termes sont très-impropres, les tours sont très-vicieux.

SCÈNE II.

V. 3. . . . . Ces lettres, mieux que moi,
Vous diront un succès qu'à peine encor je croi.

La nouvelle, arrivée de Rome, que Sylla quitte la dictature, qu'Émilie est morte en accouchant, et que Pompée peut reprendre sa femme,

1. Boileau, *Art poétique*, I, 158, et III, 20. (Éd.)

n'a rien qui soit digne de la tragédie. Elle avilit le grand Pompée, qui n'ose se marier et se remarier qu'avec la permission de Sylla. De plus, cette nouvelle n'est qu'un événement qui ne naît point de l'intrigue et du fond du sujet. Ce n'est pas comme dans *Bajazet* :

> Viens, j'ai reçu cet ordre, il faut l'intimider.

V. 23. A deux milles d'ici j'ai su le rencontrer.

Ce *j'ai su* fait entendre qu'il y avait beaucoup de peine, beaucoup d'art et de savoir-faire à rencontrer Pompée. *J'ai su vaincre et régner*, parce que ce sont deux choses très-difficiles.

> J'ai su, par une longue et pénible industrie[1],
> Des plus mortels venins prévenir la furie....

> J'ai su lui préparer des craintes et des veilles[2]....
> J'ai prévu ses complots, je sais les prévenir.

Le mot *savoir* est bien placé dans tous ces exemples ; il indique la peine qu'on a prise.

Mais *j'ai su rencontrer un homme en chemin*, est ridicule. Tous les mauvais poëtes ont imité cette faute.

V. 29. L'ordre que pour son camp ce grand effet demande,
L'arrête à le donner, attendant qu'il s'y rende, etc.

Tout ce couplet est confus, obscur, inintelligible ; tournez-le en prose : *Son transport d'amour, qui le rappelle, ne lui permet pas d'achever son retour ; et l'ordre que ce grand effet demande pour son camp l'arrête à le donner, attendant qu'il se rende à ce camp.* Un pareil langage est-il supportable ? Il est triste d'être forcé de relever des fautes si considérables et si fréquentes.

(*Fin de la scène*). Un domestique qui apporte une lettre et des nouvelles qui n'ont rien de surprenant, rien de tragique, est une chose absolument indigne du théâtre. Aristie, qui n'a produit dans la pièce aucun événement, apprend par un exprès que la seconde femme de Pompée est *morte en couche*.

Arcas dit qu'il a rendu une pareille lettre à Pompée, qu'il a rencontré à deux milles de la ville. Ce ne sont pas là certainement les péripéties, les catastrophes que demande Aristote ; c'est un fait historique altéré, mis en dialogue.

SCÈNE III.

L'assassinat de Sertorius, qui devait faire un grand effet, n'en fait aucun : la raison en est que ce qui n'est point préparé avec terreur n'en peut point causer. Le spectateur y prend d'autant moins d'intérêt que Viriate elle-même ne s'en occupe presque pas ; elle ne songe qu'à elle, elle dit *qu'on veut disposer d'elle et de son trône.*

1. *Mithridate*, acte IV, scène v. (Éd.) — 2. *Bajazet*, acte I, scène I. (Éd.)

V. 1. . . . . Ah, madame! — Qu'as-tu,
Thamire? et d'où te vient ce visage abattu?
Que nous disent tes pleurs? — Que vous êtes perdue;
Que cet illustre bras qui vous a défendue, etc.

Qu'as-tu? d'où te vient ce visage? cet illustre bras!

V. 20. N'attendez point de moi de soupirs ni de larmes.

Il semble que l'auteur, refroidi lui-même dans cette scène, fait répéter à Viriate les mêmes vers[1] et les mêmes choses que dit Cornélie en tenant l'urne de Pompée, à cela près que les vers de Cornélie sont très-touchants, et que ceux de Viriate languissent.

V. 21. Ce sont amusements que dédaigne aisément
Le prompt et noble orgueil d'un vif ressentiment.

Ce sont amusements est comique, et *le prompt et noble orgueil* n'a point de sens. On n'a jamais dit *un prompt orgueil;* et assurément ce n'est pas un sentiment d'orgueil qu'on doit éprouver quand on apprend l'assassinat de son amant.

V. 31. Et jusqu'à ce qu'un temps plus favorable arrive,
Daignez vous souvenir que vous êtes captive.

J'ai dit souvent qu'on doit soigneusement éviter ce concours de syllabes qui offensent l'oreille, *jusqu'à ce que*. Cela paraît une minutie; ce n'en est point une : ce défaut répété forme un style trop barbare. J'ai lu dans une tragédie :

Nous l'attendons tous trois jusqu'à ce qu'il se montre,
Parce que les proscrits s'en vont à sa rencontre.

SCÈNE IV.

V. 1. Sertorius est mort; cessez d'être jalouse,
Madame, du haut rang qu'auroit pris son épouse;
Et n'appréhendez plus, comme de son vivant,
Qu'en vos propres États elle ait le pas devant.

C'est une chose également révoltante et froide que l'ironie avec laquelle cet assassin vient répéter à Viriate ce qu'elle lui avait dit au second acte, qu'elle craignait qu'Aristie ne prît *le pas devant.*

Il vient se proposer avec des *qualités* où Viriate trouvera *de quoi mériter une reine.* Son bras l'a dégagée d'un *choix abject.* Enfin, il fait entendre à la reine qu'il est plus jeune que Sertorius.

Il n'y a point de connaisseur qui ne se rebute à cette lecture; le seul fruit qu'on en puisse retirer, c'est que jamais on ne doit mettre un grand crime sur la scène, qu'on ne fasse frémir le spectateur; que c'est là où il faut porter le trouble et l'effroi dans l'âme, et que tout ce qui n'émeut point est indigne de la scène tragique.

C'est une règle puisée dans la nature, qu'il ne faut point parler d'a-

1. *Pompée,* acte V, scène I. (Éd.)

mour quand on vient de commettre un crime horrible, moins par amour que par ambition. Comment ce froid amour d'un scélérat pourrait-il produire quelque intérêt? Que le forcené Ladislas, emporté par sa passion, teint du sang de son rival, se jette aux pieds de sa maîtresse, on est ému d'horreur et de pitié. Oreste fait un effet admirable dans *Andromaque*, quand il paraît devant Hermione, qui l'a forcé d'assassiner Pyrrhus. Point de grands crimes sans de grandes passions qui fassent pleurer pour le criminel même. C'est là la vraie tragédie.

V. 7. . . . . Ce coup heureux saura vous maintenir.

Un coup qui saura la maintenir! Voilà encore ce mot de *savoir* aussi mal placé que dans les scènes précédentes.

V. 25. Lâche, tu viens ici braver encor des femmes!

Pourquoi Aristie ne fait-elle aucun effet? c'est qu'elle est de trop dans cette scène.

V. 43. Cependant vous pourriez, pour votre heur et le mien,
Ne parler pas si haut à qui ne vous dit rien,

sont des vers de Jodelet; et *je ne vous dis rien*, après lui avoir parlé assez longtemps, est encore plus comique.

V. 50. Et mon silence ingrat a droit de me confondre.

Le silence ingrat de Viriate! cette ingrate de fièvre! Joignez à cela de *hauts remercîments*.

V. 66. Tout mon dessein n'étoit qu'une atteinte frivole.

Que veut dire, *tout son dessein qui n'était qu'une atteinte* ou une *atteinte frivole?*

V. 87. Et je me résoudrois à cet excès d'honneur,
Pour mieux choisir la place à lui percer le cœur....

V. 92. . . . . Recevez enfin ma main, si vous l'osez.

Rodelinde dit dans *Pertharite* :

Pour mieux choisir la place à te percer le cœur.
. . . .
A ces conditions prends ma main, si tu l'oses.

Mais ces vers ne font aucune impression ni dans *Pertharite*, ni dans *Sertorius*, parce que les personnages qui les prononcent n'ont pas d'assez fortes passions. On est quelquefois étonné que le même vers, le même hémistiche fasse un très-grand effet dans un endroit, et soit à peine remarqué dans un autre. La situation en est cause : aussi on appelle vers de situation ceux qui, par eux-mêmes, n'ayant rien de sublime, le deviennent par les circonstances où ils sont placés.

V. 93. Moi, si je l'oserai? Vos conseils magnanimes
Pouvoient perdre moins d'art à m'étaler mes crimes.

Dès qu'on fait sentir qu'il y a de l'art dans une scène, cette scène ne peut plus toucher le cœur.

SCÈNE V.

V. 1. . . . . Seigneur, Pompée est arrivé;
Nos soldats mutinés, le peuple soulevé....

Ceci est une aventure nouvelle qui n'est pas assez préparée. Pompée pouvait venir ou ne venir pas le même jour; les soldats pouvaient ne se pas mutiner. Ces accidents ne tiennent point au nœud de la pièce. Toute catastrophe qui n'est pas tirée de l'intrigue est un défaut de l'art, et ne peut émouvoir le spectateur.

V. 13. Pour quelle heure, seigneur, faut-il se préparer? etc.

Aristie répète ici les mêmes choses que lui a dites Perpenna dans la scène précédente. On a déjà observé que l'ironie doit rarement être employée dans le tragique; mais dans un moment qui doit inspirer le trouble et la terreur, elle est un défaut capital.

Aristie ne fait ici qu'un rôle inutile, et peu digne de la femme de Pompée. On a tué Sertorius, qu'elle n'aimait point; elle se trouve dans les mains de Perpenna; elle ne sert qu'à faire remarquer combien elle a fait un voyage inutile en Espagne.

SCÈNE VI.

V. 5. Je vous rends Aristie, et finis cette crainte.

Finir une crainte!

V. 9. Je fais plus, je vous livre une fière ennemie,
Avec tout son orgueil et sa Lusitanie.

Comme si cet orgueil était un effet appartenant à Viriate.

V. 19. Et vous reconnoîtrez, par leurs perfides traits,
Combien Rome pour vous a d'ennemis secrets....

Des ennemis pour quelqu'un, c'est un solécisme et un barbarisme.

V. 21. Qui tous, pour Aristie enflammés de vengance,
Avec Sertorius étoient d'intelligence.

Enflammés de vengeance pour, même faute.

V. 24. Madame, il est ici votre maître et le mien.

Quand même la situation serait intéressante, théâtrale, et terrible, elle ne pourrait émouvoir, parce que Perpenna n'est là qu'un misérable, qu'un vil délateur, et qu'on ne peut jouer un rôle plus bas et plus lâche.

V. 34. .... Seigneur, qu'allez-vous faire?
— Montrer d'un tel secret ce que je veux savoir.

Cette action de brûler des lettres est belle dans l'histoire, et fait un

mauvais effet dans une tragédie. On apporte une bougie; autrefois on apportait une chandelle.

V. 40. Je n'y remettrai point le carnage et l'horreur.

On ne *remet* point le carnage dans une ville comme on y remet la paix. *Le carnage et l'horreur*, termes vagues et usés qu'il faut éviter. Aujourd'hui tous nos mauvais versificateurs emploient le carnage et l'horreur à la fin d'un vers, comme les armes et les alarmes pour rimer.

V. der. Je suis maître, je parle; allez, obéissez.

Le froid qui règne dans ce dénoûment vient principalement du rôle bas et méprisable que joue Perpenna. Il est assez lâche pour venir accuser la femme de Pompée d'avoir voulu faire des ennemis à son mari dans le temps de son divorce, et assez imbécile pour croire que Pompée lui en saura gré dans le temps qu'il reprend sa femme.

Un défaut non moins grand, c'est que cette accusation contre Aristie est un faible épisode auquel on ne s'attend point.

C'est une belle chose dans l'histoire que Pompée brûle les lettres sans les lire; mais ce n'est point du tout une chose tragique : ce qui arrive dans un cinquième acte sans avoir été préparé dans les premiers, ne fait jamais une impression violente.

Ces lettres sont une chose absolument étrangère à la pièce. Ajoutez à tous ces défauts contre l'art du théâtre que le supplice d'un criminel, et surtout d'un criminel méprisable, ne produit jamais aucun mouvement dans l'âme; le spectateur ne craint ni n'espère. Il n'y a point d'exemple d'un dénoûment pareil qui ait remué l'âme, et il n'y en aura point. Aristote avait bien raison, et connaissait bien le cœur humain, quand il disait que le simple châtiment d'un coupable ne pouvait être un sujet propre au théâtre.

Encore une fois, le cœur veut être ému; et quand on ne le trouble pas, on manque à la première loi de la tragédie.

Viriate parle noblement à Pompée; mais des compliments finissent toujours une tragédie froidement. Toutes ces vérités sont dures, je l'avoue; mais à qui dures? à un homme qui n'est plus. Quel bien lui ferais-je en le flattant? quel mal en disant vrai? Ai-je entrepris un vain panégyrique ou un ouvrage utile? Ce n'est pas pour lui que je réfléchis, et que j'écris ce que m'ont appris cinquante ans d'expérience; c'est pour les auteurs et pour les lecteurs. Quiconque ne connaît pas les défauts, est incapable de connaître les beautés, et je répète ce que j'ai dit dans l'examen de presque toutes ces pièces, que la vérité est préférable à Corneille, et qu'il ne faut pas tromper les vivants par respect pour les morts. Je ne suis pas même retenu par la crainte de me voir soupçonné de sentir un plaisir secret à rabaisser un grand homme, dans la vaine idée de m'égaler à lui en l'avilissant : je me crois trop au-dessous de lui. Je dirai seulement ici que je parlerais avec plus de hardiesse et de force, si je ne m'étais pas exercé quelquefois dans l'art de Corneille.

J'ai dit ma pensée avec l'honnête liberté dont j'ai fait profession toute ma vie ; et je sens si vivement ce que le père du théâtre a de sublime, qu'il m'est permis plus qu'à personne de montrer en quoi il n'est pas imitable.

SCÈNE VII.

V. 25. Je renonce à la guerre ainsi qu'à l'hyménée.

Cette tirade de Viriate est très à sa place, pleine de raison et de noblesse.

SCÈNE VIII ET DERNIÈRE.

V. 9. Allons donner notre ordre à des pompes funèbres.

Donner un ordre à des pompes, et, qui pis est, *notre ordre.*

REMARQUES SUR SOPHONISBE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1663.

Préface du Commentateur. — Il y a des points d'histoire qui paraissent au premier coup d'œil de beaux sujets de tragédie, et qui au fond sont presque impraticables : telles sont, par exemple, les catastrophes de Sophonisbe et de Marc-Antoine. Une des raisons qui probablement excluront toujours ces sujets de théâtre, c'est qu'il est bien difficile que le héros n'y soit avili. Massinisse, obligé de voir sa femme menée en triomphe à Rome, ou de la faire périr pour la soustraire à cette infamie, ne peut guère jouer qu'un rôle désagréable. Un vieux triumvir, tel qu'Antoine, qui se perd pour une femmme telle que Cléopatre, est encore moins intéressant, parce qu'il est plus méprisable.

La *Sophonisbe* de Mairet eut un grand succès; mais c'était dans un temps où non-seulement le goût du public n'était point formé, mais où la France n'avait encore aucune tragédie supportable.

Il en avait été de même de la *Sophonisbe* du Trissino ; et celle de Corneille fut oubliée au bout de quelques années. Elle essuya dans sa nouveauté beaucoup de critiques, et eut des défenseurs célèbres; mais il paraît qu'elle ne fut ni bien attaquée ni bien défendue.

Le point principal fut oublié dans toutes ces disputes. Il s'agissait de savoir si la pièce était intéressante : elle ne l'est pas, puisque, malgré le nom de son auteur, on ne l'a point rejouée depuis quatre-vingts ans. Si ce défaut d'intérêt, qui est le plus grand de tous, comme nous l'avons déjà dit, était racheté par une scène semblable à celle de Sertorius et de Pompée, on pourrait la représenter encore quelquefois.

Il ne sera pas inutile de faire connaître ici le style de Mairet et de tous les auteurs qui donnèrent des tragédies avant le *Cid.*

Syphax, dès la première scène, reproche à Sophonisbe sa femme un amour *impudique* pour le roi Massinisse son ennemi. *Je veux bien*, lui dit-il, *que tu me méprises, et que tu en aimes un autre; mais*

Ne pouvois-tu trouver où prendre tes plaisirs,
Qu'en cherchant l'amitié de ce prince numide?

Sophonisbe lui répond :

J'ai voulu m'assurer de l'assistance d'un
A qui le nom libyque avec nous fût commun.

Ce même Syphax se plaint à son confident Philon de l'infidélité de son épouse; et Philon, pour le consoler, lui représente

.... que c'est aux grandes âmes
A souffrir de grands maux, et que femmes sont femmes.

Ensuite, quand Syphax est vaincu, Phénice, confidente de Sophonisbe, lui conseille de chercher à plaire au vainqueur; elle lui dit :

Au reste, la douleur ne vous a point éteint
Ni la clarté des yeux, ni la beauté du teint.
Vos pleurs vous ont lavée; et vous êtes de celles
Qu'un air triste et dolent rend encore plus belles.
Vos regards languissants font naître la pitié,
Que l'amour suit parfois, et toujours l'amitié;
N'étant rien de pareil aux effets admirables
Que font dans les grands cœurs des beautés misérables.
Croyez que Massinisse est un vivant rocher,
Si vos perfections ne le peuvent toucher.

Sophonisbe, qui n'avait pas besoin de ces conseils, emploie avec Massinisse le langage le plus séduisant, et lui parle même avec une dignité qui la rend encore plus touchante. Une de ses suivantes, remarquant l'effet que le discours de Sophonisbe a fait sur le prince, dit derrière elle à une autre suivante : *Ma compagne, il se prend;* et sa compagne lui répond : *La victoire est à nous, ou je n'y connais rien.*

Tel était le style des pièces les plus suivies; tel était ce mélange perpétuel de comique et de tragique, qui avilissait le théâtre : l'amour n'était qu'une galanterie bourgeoise; le grand n'était que du boursouflé; l'esprit consistait en jeux de mots et en pointes; tout était hors de la nature. Presque personne n'avait encore ni pensé ni parlé comme il faut dans aucun discours public.

Il est vrai que la *Sophonisbe* de Mairet avait un mérite très-nouveau en France; c'était d'être dans les règles du théâtre. Les trois unités, de lieu, de temps et d'action, y sont parfaitement observées. On regarda son auteur comme le père de la scène françaies : mais qu'est-ce que la régularité sans force, sans éloquence, sans grâce, sans décence? Il y a des vers naturels dans la pièce, et on admirait ce naturel qui approche du bas, parce qu'on ne connaissait point encore celui qui touche au sublime.

En général, le style de Mairet est ou ampoulé ou bourgeois. Ici c'est un officier du roi Massinisse qui, en annonçant que Sophonisbe est morte empoisonnée, dit au roi :

Si Votre Majesté désire qu'on lui montre
Ce pitoyable objet, il est ici tout contre;
La porte de sa chambre est à deux pas d'ici,
Et vous le pourrez voir de l'endroit que voici.

Là, c'est Massinisse qui, en voyant Sophonisbe expirée, s'écrie en s'adressant aux yeux de cette beauté :

Vous avez donc perdu ces puissantes merveilles
Qui déroboient les cœurs et charmoient les oreilles,
Clair soleil, la terreur d'un injuste sénat,
Et dont l'aigle romain n'a pu souffrir l'éclat;
Doncques votre lumière a donné de l'ombrage, etc.

On ne faisait guère alors autrement des vers.

Dans ce chaos à peine débrouillé de la tragédie naissante, on voyait pourtant des lueurs de génie; mais surtout ce qui soutint si longtemps la pièce de Mairet, c'est qu'il y a de la vraie passion. Elle fut représentée sur la fin de 1629[1], trois ans avant *le Cid*, et enleva tous les suffrages. Les succès en tout genre dépendent de l'esprit du siècle. Le médiocre est admiré dans un temps d'ignorance; le bon est tout au plus approuvé dans un temps éclairé.

On fera peu de remarques grammaticales sur la *Sophonisbe* de Corneille, et on tâchera de démêler les véritables causes qui excluent cette pièce du théâtre.

AVERTISSEMENT AU LECTEUR.

« Depuis trente ans que M. Mairet a fait admirer sa *Sophonisbe* sur notre théâtre, elle y dure encore...; elle a des endroits inimitables.... Le démêlé de Scipion avec Massinisse et le désespoir de ce prince sont de ce nombre. »

On voit que Corneille était alors raccommodé avec Mairet, ou qu'il craignait de choquer le public, qui aimait toujours l'ancienne *Sophonisbe*. C'est dans cette scène où Scipion fait à Massinisse des reproches de sa faiblesse, qu'on trouve ce vers énergique :

Massinisse en un jour voit, aime, et se marie!

Ce vers est la critique de tant d'amours de théâtre, qui commencent au premier acte, et qui produisent un mariage au dernier.

1. Voltaire dit 1634; mais quand il se trompe sur la date d'une pièce, nous rectifions le chiffre dans le texte même. (Éd.)

« Je ne m'aperçus point qu'on se scandalisât de voir, dans *Sertorius*, Pompée mari de deux femmes vivantes, dont l'une venoit chercher un second mari aux yeux mêmes de ce premier. »

C'est qu'Aristie est répudiée, et on la plaint; Sophonisbe ne l'est pas, et on la blâme.

« J'aime mieux qu'on me reproche d'avoir fait mes femmes trop héroïnes.... que de m'entendre louer d'avoir efféminé mes héros par une docte et sublime complaisance au goût de nos délicats, qui veulent de l'amour partout. »

Ce n'est point Racine que Corneille désigne ici. Ce grand homme, qui n'a jamais efféminé ses héros, qui n'a traité l'amour que comme une passion dangereuse, et non comme une galanterie froide, pour remplir un acte ou deux d'une intrigue languissante; Racine, dis-je, n'avait encore publié aucune pièce de théâtre : c'est de Quinault dont il est ici question. Le jeune Quinault venait de donner successivement *Stratonice*, *Amalasonte*, *le faux Tiberinus*, *Astrate*. Cet *Astrate* surtout, joué dans le même temps que *Sophonisbe*, avait attiré tout Paris, tandis que *Sophonisbe* était négligée. Il y a de très-belles scènes dans *Astrate;* il y règne surtout de l'intérêt : c'est ce qui fit son grand succès. Le public était las de pièces qui roulaient sur une politique froide, mêlée de raisonnements sur l'amour et de compliments amoureux, sans aucune passion véritable. On commençait aussi à s'apercevoir qu'il fallait un autre style que celui dont les dernières pièces de Corneille sont écrites. Celui de Quinault était plus naturel et moins obscur. Enfin, ses pièces eurent un prodigieux succès, jusqu'à ce que l'*Andromaque* de Racine les éclipsât toutes. Boileau commença à rendre l'*Astrate* ridicule en se moquant de l'anneau royal, qui, en effet, est une invention puérile; mais il faut convenir qu'il y a de très-belles scènes entre Sichée et Astrate.

SOPHONISBE,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 5. ..... L'orgueil des Romains se promettoit l'éclat
D'asservir par leur prise et vous et tout l'État.

L'éclat d'asservir vous et tout l'État par une prise, solécisme et barbarisme.

V. 7. Syphax a dissipé par sa seule présence
De leur ambition la plus fière espérance.

La plus fière espérance d'une ambition, solécisme et barbarisme.

V. 12. Il les range en bataille au milieu de la plaine:
L'ennemi fait le même.

L'ennemi fait le même, barbarisme.

(*Fin de la scène.*) Vous voyez que l'exposition de la pièce est bien faite : on entre tout d'un coup en matière; on est occupé de grands objets. Les fautes de style, comme, *se promettre l'éclat d'asservir vous et l'État*, *étaler des menaces*, *envoyer un trompette*, *une heure à conférer*, sont des minuties, qu'il ne faut pas, à la vérité, négliger, mais qu'on ne doit pas reprendre sévèrement quand le beau est dominant.

SCÈNE II.

V. 2. ....Vos vœux pour la paix n'ont pas votre âme entière.

Des vœux qui n'ont pas une âme entière!

V. 23. Nous vaincrons, Herminie, etc.

Il y a des degrés dans le mauvais comme dans le bon. Cette tirade n'est pas de ce dernier degré qui étonne et qui révolte dans *Pertharite*, dans *Théodore*, dans *Attila*, dans *Agésilas :* mais si le plus plat des auteurs tragiques s'avisait de dire aujourd'hui : *Nos destins jaloux voudront faire quelque chose pour nous à leur tour; un amour qu'il m'a plu de trahir ne se trahira pas jusqu'à me haïr; et l'estime qu'on prend pour un autre mérite, et un ordre ambitieux d'un hymen;* et si enfin il étalait sans cesse tous ces misérables lieux communs de politique, y aurait-il assez de sifflets pour lui?

V. 29. Jamais à ce qu'on aime on n'impute d'offense, etc.

Le cœur est glacé dès cette scène. Ces dissertations sur l'amour, qui tiennent plus de la comédie que de la tragédie, ne conviennent ni à une femme qui aime véritablement, ni à une ambitieuse comme Sophonisbe; et Sophonisbe, qui dans cette scène trouve bon que Massinisse ne l'aime point, et qui ne veut pas qu'il en aime une autre, joue dès ce moment un personnage auquel on ne peut jamais s'intéresser.

V. 53. Ce reste ne va point à regretter ma perte,
Dont je prendrois encor l'occasion offerte.

Un reste qui ne va point à regretter une perte dont on prendrait encore l'occasion offerte! quelles expressions! quel style!

V. 96. Un esclave échappé nous fait toujours rougir.

Cette petite coquetterie comique et cette nouvelle dissertation sur les femmes, qui veulent toujours conserver leurs amants, sont si dé-

placées, que la confidente a bien raison de lui dire, respectueusement, qu'elle est une capricieuse. Ce mot seul de *caprice* ôte au rôle de Sophonisbe toute la dignité qu'il devait avoir, détruit l'intérêt, et est un vice capital. Ajoutez à cette faute les défauts continuels de la diction, comme *Éryxe qui avance la douleur de Sophonisbe par sa joie; une nouveauté qui n'ose consoler de la déloyauté; un illustre refus; une perte devenue amère au dedans; Herminie qui ne comprend pas que peut importer à laquelle on veuille s'arrêter; un reste d'amour qui ne va point à regretter une perte dont on prendrait encore l'occasion offerte;* et tout ce galimatias absurde qu'on ne remarqua pas assez dans un temps où le goût des Français n'était pas encore formé, et qu'on ne remarque guère aujourd'hui, parce qu'on ne lit pas avec attention, et surtout parce que presque personne ne lit les dernières pièces de Corneille.

SCÈNE III.

V. 27. Rome nous auroit donc appris l'art de trembler.

On n'avait pas mis encore la peur au rang des arts.

V. 30. On ne voit point ici ce qui se passe à Rome.

On sent combien ce vers est ridicule dans une tragédie. Si on voulait remarquer tous les mauvais vers, la peine serait trop grande, et serait perdue.

(Fin de la scène.) Cette conversation politique entre deux femmes, leurs petites picoteries, n'élèvent l'âme du spectateur, ni ne la remuent; et le lecteur est rebuté de voir à tout moment de ces vers de comédie que Corneille s'est permis dans toutes ses pièces depuis *Cinna*, et que le succès constant de *Cinna* devait l'engager à proscrire de son style. On pourrait observer les solécismes, les barbarismes de ces deux femmes, et, ce qui est bien plus impardonnable, leur langage trivial et comique.

Il n'est pas permis de mettre dans une tragédie des vers tels que ceux-ci :

Avez-vous en ces lieux quelque commerce? — Aucun.
— D'où le savez-vous donc? — D'un peu de sens commun.
On pourroit fort attendre; et durant cette attente
Vous pourriez n'avoir pas l'âme la plus contente.
On ne voit point d'ici ce qui se passe à Rome.
Mais, madame, les dieux vous l'ont-ils révélé?
. . . . L'âme la plus crédule
D'un miracle pareil feroit quelque scrupule.
. . . . Un succès hautement emporté,
Qui mettroit notre gloire en plus d'égalité.
Du reste, si la paix vous plaît ou vous déplaît,
La bataille et la paix sont pour moi même chose, etc., etc.

C'est là ce que Saint-Évremond appelle parler avec dignité, c'est la

véritable tragédie : et l'*Andromaque* de Racine est à ses yeux une pièce dans laquelle il y a des choses qui approchent du bon! Tel est le préjugé; telle est l'envie secrète qu'on porte au mérite nouveau sans presque s'en apercevoir. Saint-Évremond était né après Corneille, et avait vu naître Racine. Osons dire qu'il n'était digne de juger ni l'un ni l'autre. Il n'y a peut-être jamais eu de réputation plus usurpée que celle de Saint-Évremond.

SCÈNE IV.

V. der. Et je saurai, pour vous, vaincre ou mourir en roi.

Cette scène devrait être intéressante et sublime. Sophonisbe veut forcer son mari à prendre le parti de Carthage contre les Romains. C'est un grand objet, et digne de Corneille; si cet objet n'est pas rempli, c'est en partie la faute du style; c'est cette répétition, *m'aimez-vous, seigneur? oui, m'aimez-vous encore?* c'est cette imitation du discours de Pauline à Polyeucte :

> Moi qui, pour en étreindre à jamais les grands nœuds,
> Ai d'un amour si juste éteint les plus beaux feux[1],

imitation mauvaise; car le sacrifice que Pauline a fait de son amour pour Sévère est touchant, et le sacrifice de Massinisse, que Sophonisbe a fait à l'ambition, est d'un genre tout différent. Enfin, Syphax est faible, Sophonisbe veut gouverner son mari; la scène n'est pas assez fortement écrite, et tout est froid.

Je ne parle point de *Carthage abandonnée, qui vaut pour l'un et pour l'autre une grande journée;* je ne parle pas du style, qui devrait réparer les vices du fond, et qui les augmente.

ACTE II.

On retrouve dans ce second acte des étincelles du feu qui avait animé l'auteur de *Cinna* et de *Polyeucte*, etc. Cependant la pièce de Corneille n'eut qu'un médiocre succès, et la *Sophonisbe* de Mairet continua à être représentée. Je crois en trouver la raison jusque dans les beaux endroits même de la *Sophonisbe* de Corneille. Éryxe, cette ancienne maîtresse de Massinisse, démêle très-bien l'amour de Massinisse pour sa rivale : tout ce qu'elle dit est vrai; mais ce vrai ne peut toucher. Elle annonce elle-même que Sophonisbe est aimée : dès lors plus d'incertitude dans l'esprit du spectateur, plus de suspension, plus de crainte. Mairet avait eu l'art de tenir les esprits en suspens : on ne sait d'abord chez lui si Massinisse pardonnera ou non à sa captive. C'est beaucoup que, dans le temps grossier où Mairet écrivait, il devinât ce grand art d'intéresser. Sa pièce était à la vérité remplie de vers de comédie et de longues déclamations; mais ce goût subsista

1. C'est à son père, et non à Polyeucte, que Pauline fait cet aveu. (ÉD.)

très-longtemps, et il n'y avait qu'un petit nombre d'esprits éclairés qui s'aperçussent de ces défauts. On aimait encore, ainsi que nous l'avons remarqué souvent, ces longues tirades raisonnées, qui, à l'aide de cinq ou six vers pompeux, et de la déclamation ampoulée d'un acteur, subjuguaient l'imagination d'un parterre, alors peu instruit, qui admirait ce qu'il entendait et ce qu'il n'entendait pas. Des vers durs, entortillés, obscurs, passaient à la faveur de quelques vers heureux. On ne connaissait pas la pureté et l'élégance continue du style.

La pièce de Mairet subsista donc, ainsi que plusieurs ouvrages de Desmarets, de Tristan, de Duryer, de Rotrou, jusqu'à ce que le goût du public fût formé.

La *Sophonisbe* de Corneille tomba ensuite comme les autres pièces de tous ces auteurs; elle est plus fortement écrite, mais non plus purement; et avec l'incorrection et l'obscurité continuelle du style, elle a le grand défaut d'être absolument sans intérêt, comme le lecteur peut le sentir à chaque page.

SCÈNE I.

(Fin de la scène.) On sent dans cette scène combien Éryxe est froide et rebutante.

> J'aime donc Massinisse, et je prétends qu'il m'aime;
> Je l'adore, et je veux qu'il m'adore de même....
> Pour juste aux yeux de tous qu'en puisse être la cause,
> Une femme jalouse à cent mépris s'expose.
> Plus elle fait de bruit, moins on en fait d'état.

Est-ce là une comédie de Montfleuri? est-ce une tragédie de Corneille?

SCÈNE II.

Cette scène est aussi froide et aussi comiquement écrite que la précédente. Massinisse est non-seulement *le maître de la ville, mais aussi des murs. Il voit céder les soins de la victoire aux douceurs de l'amour en ce reste de jour. Il n'aurait plus sujet d'aucune inquiétude, n'était qu'il ne peut sortir d'ingratitude.* Quand on fait parler ainsi ses héros, il faut se taire. Éryxe dit autant de sottises que Massinisse: j'appelle hardiment les choses par leur nom; et j'ai cette hardiesse, parce que j'idolâtre les beaux morceaux du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, de *Polyeucte*, et de *Pompée*.

SCÈNE III.

(Fin de la scène.) Ce qui fait que cette petite scène de bravades entre Éryxe et Sophonisbe est froide, c'est qu'elle ne change rien à la situation, c'est qu'elle est inutile, c'est que ces deux femmes ne se bravent que pour se braver.

SCÈNE IV.

V. 1. .... Pardonnez-vous à cette inquiétude
Que fait de mon destin la triste incertitude?

On a dit que ce qui déplut davantage dans la *Sophonisbe* de Corneille, c'est que cette reine épouse le vainqueur de son mari le même jour que ce mari est prisonnier. Il se peut qu'une telle indécence, un tel mépris de la pudeur et des lois, ait révolté tous les esprits bien faits. Mais les actions les plus condamnables, les plus révoltantes, sont très-souvent admises dans la tragédie, quand elles sont amenées et traitées avec un grand art. Il n'y en a point du tout ici ; et les discours que se tiennent ces deux amants n'étaient pas capables de faire excuser ce second mariage dans la maison même qu'habite encore le premier mari.

Pardonnez, monsieur, à l'inquiétude que l'incertitude de mon destin fait. Jugez l'excès de ma confusion. Si ce qu'on vit d'intelligence entre nous ne nous convaincra point d'une vengeance indigne. Mais plus l'injure est grande, d'autant mieux éclate la générosité de servir une ingrate, mise par votre bras lui-même hors d'état d'en reconnaître l'éclat.

Cet horrible galimatias, hérissé de solécismes, est-il bien propre à faire pardonner à Sophonisbe l'insolente indécence de sa conduite?

On ne peut excuser Corneille qu'en disant qu'il a fait *Cinna*.

(*Fin de la scène.*) Scène froide encore, parce que le spectateur sait déjà quel parti a pris Massinisse, parce qu'elle est dénuée de grandes passions et de grands mouvements de l'âme.

SCÈNE V.

V. 16. Mais comme enfin la vie est bonne à quelque chose,
Ma patrie elle-même à ce trépas s'oppose.

La vie est bonne à quelque chose! quels discours et quels raisonnements!

(*Fin de la scène.*) Scène plus froide encore, parce que Sophonisbe ne fait que raisonner avec sa confidente sur ce qui vient de se passer. Partout où il n'y a ni crainte, ni espérance, ni combats de cœur, ni infortunes attendrissantes, il n'y a point de tragédie. Encore si la froideur était un peu ranimée par l'éloquence de la poésie! mais une prose incorrecte et rimée ne fait qu'augmenter les vices de la construction de la pièce.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 1. Oui, seigneur, j'ai donné vos ordres à la porte, etc.

Mêmes défauts partout. Quel fruit tirerait-on des remarques que nous pourrions faire? Il n'y a que le bon qui mérite d'être discuté.

(Fin de la scène.) Scène froide, parce qu'elle ne change rien à la situation de la scène précédente, parce qu'un subalterne rapporte en subalterne un discours inutile de l'inutile Éryxe, et qu'il est fort indifférent que cette Éryxe ait prononcé ou non ce vers comique :

Le roi n'use pas mal de mon consentement.

SCÈNE II.

(Fin de la scène.) Scène froide encore, par la même raison qu'elle n'apporte aucun changement, qu'elle ne forme aucun nœud, que les personnages répètent une partie de ce qu'ils ont déjà dit, qu'on ne s'intéresse point à Éryxe, qu'elle ne fait rien du tout dans la pièce. Ce sont les Romains, et non pas Éryxe, que Massinisse doit craindre ; qu'elle se plaigne ou qu'elle ne se plaigne pas, les Romains voudront toujours mener Sophonisbe en triomphe. Mais le pis de tout cela, c'est qu'on ne saurait plus mal écrire. La première loi quand on fait des vers, c'est de les faire bons.

SCÈNE III.

(Fin de la scène.) Nouvelles bravades inutiles, qui rendent cette scène aussi froide que les autres.

SCÈNE IV.

(Fin de la scène.) Scène encore froide. Sophonisbe semble y craindre en vain la vengeance d'Éryxe, qui n'est point en état de se venger, qui ne joue d'autre personnage que celui d'être délaissée, qui ne parle pas même aux Romains, qui, comme on l'a déjà remarqué, ne produit rien du tout dans la pièce.

SCÈNE VI.

V. 97. Votre exemple est ma loi ; vous vivez et je vi.

Il est bon que dans la poésie on puisse supprimer ou ajouter des lettres selon le besoin, sans nuire à l'harmonie : *je fai*, *je vi*, *je croi*, *je doi*, pour *je fais*, *je vis*, *je crois*, *je dois*, etc.

(Fin de la scène.) Cette scène n'est pas de la froideur des autres, par cette seule raison que la situation est embarrassante : mais cette situation n'est ni noble, ni tragique ; elle est révoltante, elle tient du comique. Un vieux mari qui vient revoir sa femme, et qui la trouve mariée à un autre, ferait aujourd'hui un effet très-ridicule. On n'aime de telles aventures que dans les contes de La Fontaine et dans des farces. Les mots de *roi*, de *couronne*, de *diadème*, loin de mettre de la dignité dans une aventure si peu tragique, ne servent qu'à faire mieux sentir le contraste de la tragédie et de la comédie. Syphax est si prodigieusement avili, qu'il est impossible qu'on prenne à lui le moindre intérêt. Pour peu qu'on pèse toutes ces raisons, on verra qu'à la longue

une nation éclairée est toujours juste, et que c'est en se formant le goût que le public a rejeté *Sophonisbe*.

ACTE IV.

SCÈNE II.

(*Fin de la scène.*) Si le vieux Syphax a été humilié avec sa femme, il l'est bien plus avec Lælius en demandant pardon d'avoir combattu les Romains, et s'excusant sur son *imbécile et sévère esclavage*, sur *ses cheveux gris*, sur *les ardeurs ramassées dans ses veines glacées*.

On demande pourquoi il n'est pas permis d'introduire dans la tragédie des personnages bas et méprisables. La tragédie, dit-on, doit peindre les mœurs des grands; et parmi les grands il se trouve beaucoup d'hommes méprisables et ridicules. Cela est vrai; mais ce qu'on méprise ne peut jamais intéresser : il faut qu'une tragédie intéresse; et ce qui est fait pour le pinceau de Téniers ne l'est pas pour celui de Raphaël.

SCÈNE IV.

V. 93. Vous parlez tant d'amour, qu'il faut que je confesse
Que j'ai honte pour vous de voir tant de foiblesse, etc.

Il y a bien de la force et de la dignité dans les vers suivants; c'est ce morceau singulier, ce sont quelques autres tirades contre la passion de l'amour, qui ont fait dire assez mal à propos que Corneille avait dédaigné de représenter ses héros amoureux. Le discours de Lælius est noble, et a quelque chose de sublime; mais vous sentez que plus il est grand, plus il rend Massinisse petit. Massinisse est le premier personnage de la pièce, puisque c'est lui qui est passionné et infortuné. Dès que ce premier personnage devient un subalterne traité avec mépris par son supérieur, il ne peut plus être souffert : il est impossible, comme on l'a déjà dit, de s'intéresser à ce qu'on méprise. Quand le vieux don Diègue dit à Rodrigue, son fils :

L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir [1],

il n'avilit point Rodrigue, il le rend même plus intéressant, en mettant aux prises sa passion et l'amour filial; mais si un envoyé de Pompée venait reprocher à Mithridate sa faiblesse pour Monime, s'il insultait avec une dérision amère au ridicule d'un vieillard amoureux, jaloux de ses deux enfants, Mithridate ne serait plus supportable.

Il paraît que Lælius se moque continuellement de Massinisse, et que ce prince n'exprime ni assez ce qu'il doit dire, ni assez bien ce qu'il dit.

Quel ridicule espoir en garderoit mon âme,
Si votre dureté me refuse ma femme?
Est-il rien plus à moi, rien plus à balancer?

1. *Le Cid*, acte III, scène VI. (Éd.)

Lælius répond à ces vers comiques que sa femme n'est point sa femme; le Numide ne parle alors que de son amour fidèle, de ce qu'un digne amour donne d'impatience, des amours de Mars et de Jupiter : il dit qu'il ne veut régner et vivre que dans les bras de Sophonisbe : il parle beaucoup plus tendrement de sa passion pour elle à Lælius, qu'il n'en parle à elle-même; et par là il redouble le mépris que Lælius lui témoigne. C'était là pourtant une belle occasion de répondre avec dignité à Lælius, de faire valoir les droits des rois et des nations, d'opposer la violence africaine à la grandeur romaine, de repousser l'outrage par l'outrage, au lieu de jouer le rôle d'un valet qui s'est marié sans la permission de son maître. Il soutient ce malheureux personnage dans la scène suivante avec Sophonisbe; il la prie de venir demander grâce avec lui à Scipion : et enfin la faiblesse de ses expressions ne répond que trop à celle de son âme.

(*Fin de la scène.*) Massinisse paraît dans un avilissement encore plus grand que Syphax; il vient se plaindre de ce qu'on lui prend sa femme; il fait l'apologie de l'amour devant le lieutenant de Scipion; et il fait cette apologie en vers comiques : *Pour aimer à notre âge, en est-on moins parfait?* etc.; et Lælius, qui ne paraît là que pour dire qu'il ne faut point aimer, joue un rôle aussi froid que celui de Massinisse est humiliant.

SCÈNE V.

V. 72. Allons, allons, madame, essayer aujourd'hui
Sur le grand Scipion ce qu'il a craint pour lui.

Quoi! Massinisse, apprenant que le jeune Scipion arrive, conseille à sa femme d'aller lui faire des coquetteries, et de tâcher d'avoir en un jour trois maris! Sophonisbe répond noblement; mais toute la grandeur de Corneille ne pourrait ennoblir cette scène qui commence par une proposition si lâche et si ridicule.

SCÈNE VI.

V. 1. Douterez-vous encor, seigneur, qu'elle vous aime?
— Mézétulle, il est vrai, son amour est extrême.

Il serait à souhaiter qu'il le fût, il y aurait au moins quelque intérêt dans la pièce; mais Sophonisbe n'a point du tout cette *illustre faiblesse* dont Massinisse l'a priée de faire voir les douceurs. Elle ne lui a dit qu'un mot un peu tendre : elle a toujours grand soin de persuader qu'elle n'aime que sa grandeur.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 32. Tous les cœurs ont leur foible, et c'étoit là le mien.

Toutes les scènes précédentes ayant été si froides, il est impossible que ce cinquième acte ne le soit pas. Sophonisbe elle-même avertit

qu'elle n'avait point de passion, qu'elle n'avait que la folle ardeur de braver sa rivale ; que c'était là son *suprême bien* et son *faible;* un tel faible n'est nullement tragique.

Elle a donc un caractère aussi froid que ses deux maris, puisque de son aveu elle n'a qu'un *caprice* sans grandeur d'âme et sans amour.

SCÈNE II.

(*Fin de la scène.*) Comment se peut-il faire qu'une scène où un mari envoie du poison à sa femme soit froide et comique? C'est que cette femme lui renvoie son poison, après que ce poison lui a été présenté comme un message tout ordinaire; c'est qu'elle lui fait dire qu'il n'a qu'à s'empoisonner lui-même. Après une si étrange scène, tout ce qui peut étonner, c'est qu'il se soit trouvé autrefois des défenseurs de cette tragédie; et ce qui serait plus étonnant, c'est qu'on la rejouât aujourd'hui.

SCÈNE IV.

(*Fin de la scène.*) Cette scène paraît au-dessous de toutes les précédentes, par la raison même qu'elle devait être touchante. Une femme à qui son mari envoie du poison, et qui en fait confidence à sa rivale, semble devoir produire quelques grands mouvements, quelque changement surprenant de fortune, quelque catastrophe; mais cette confidence, faite froidement et reçue de même, ne produit qu'un vers de comédie:

Que voulez-vous, madame, il faut s'en consoler.

Les expressions les plus simples dans de grands malheurs sont souvent les plus nobles et les plus touchantes ; mais nous avons déjà remarqué combien il faut craindre, en cherchant le simple, de tomber dans le comique et dans le bas.

SCÈNE V.

(*Fin de la scène.*) Cette fin de la pièce est, quant au fond, très-inférieure à celle de Mairet: car du moins Massinisse, dans Mairet, est au désespoir; il montre aux Romains sa femme expirante, et il se tue auprès d'elle; mais ici Sophonisbe parle de Massinisse comme du dernier des hommes, et cet homme si méprisé épouse Éryxe. La pièce de Corneille finit donc par le mariage de deux personnages dont personne ne se soucie; et Corneille a si bien senti combien Massinisse est bas et odieux, qu'il n'ose le faire paraître; de sorte qu'il ne reste sur la scène qu'un Lælius qui ne prend nulle part au dénoûment, la froide Éryxe, et des subalternes.

SCÈNE VIII ET DERNIÈRE.

V. 37. Elle meurt à mes yeux, mais elle meurt sans trouble,
Et soutient, en mourant, la pompe d'un courroux
Qui semble moins mourir que triompher de nous.

La pompe d'un courroux qui semble moins mourir que triompher! On voit assez que c'est là de l'enflure dépourvue du mot propre, et qu'un courroux n'est pas pompeux. Éryxe répond avec noblesse et avec convenance. Il eût été à désirer que la pièce finît par ce discours d'Éryxe, ou que Lælius eût mieux parlé; car qu'importe qu'*on aille voir Scipion et Massinisse?*

V. der. Madame, encore un coup, laissons en faire au temps,

n'est pas une fin heureuse. Les meilleures sont celles qui laissent dans l'âme du spectateur quelque idée sublime, quelque maxime vertueuse et importante, convenable au sujet; mais tous les sujets n'en sont pas susceptibles.

On n'a point remarqué tous les défauts dans les détails, que le lecteur remarque assez. La pièce en est pleine; elle est très-froide, très-mal conçue, et très-mal écrite.

REMARQUES SUR OTHON,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1664.

Préface du commentateur. — Il ne faut guère en croire sur un ouvrage ni l'auteur, ni ses amis, encore moins les critiques précipitées qu'on en fait dans la nouveauté. En vain Corneille dit, dans sa préface, que cette pièce égale ou passe la meilleure des siennes; en vain Fontenelle fait l'éloge d'*Othon :* le temps seul est juge souverain; il a banni cette pièce du théâtre. Il y en a sans doute une raison qu'il faut chercher; je n'en connais point de meilleure que l'exemple de *Britannicus*. Le temps nous a appris que quand on veut mettre la politique sur le théâtre, il faut la traiter comme Racine, y jeter de grands intérêts, des passions vraies, et de grands mouvements d'éloquence, et que rien n'est plus nécessaire qu'un style pur, noble, coulant et égal, qui se soutienne d'un bout de la pièce à l'autre. Voilà tout ce qui manque à *Othon*.

Avouons que cette tragédie n'est qu'un arrangement de famille; on ne s'y intéresse pour personne; il y est beaucoup parlé d'amour, et cet amour même refroidit le lecteur. Lorsque ce ressort, qui devrait attacher, a manqué son effet, la pièce est perdue.

Il est dit dans l'*Histoire du Théâtre*, à l'article *Othon*, que Corneille refit trois fois le cinquième acte : j'ai de la peine à le croire; mais si la chose est vraie, elle prouve qu'il fallait le refaire une quatrième fois, ou plutôt qu'il était impossible de tirer un cinquième acte intéressant d'un sujet ainsi arrangé. Corneille ne refit pas trois fois la première scène du premier acte, qui est pleine de très-grandes beautés. Quand le sujet porte l'auteur, il vogue à pleines voiles; mais quand l'auteur

porte le sujet, quand il est accablé du poids de la difficulté, et refroidi par le défaut d'intérêt qu'il ne peut se dissimuler à lui-même, alors tous ses efforts sont inutiles. Corneille pouvait être d'abord échauffé par le beau portrait que fait Tacite de la cour de Galba, et par le discours qu'il prête à cet empereur.

Le nom de Rome était encore quelque chose d'important. Corneille avait assez d'invention pour former une intrigue de cinq actes, mais tout cela n'avait rien d'attachant ni de tragique; il le sentit, sans doute, plus d'une fois en composant; et quand il fut au cinquième acte, il se vit arrêté. Il s'aperçut trop tard que ce n'était pas là une tragédie. Racine lui-même aurait échoué dans un sujet pareil.

OTHON,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

Il y a peu de pièces qui commencent plus heureusement que celle-ci; je crois même que de toutes les expositions celle d'*Othon* peut passer pour la plus belle; et je ne connais que l'exposition de *Bajazet* qui lui soit supérieure.

V. 41. Je les voyois tous trois se hâter sous un maître,
Qui, chargé d'un long âge, a peu de temps à l'être,
Et tous trois à l'envi s'empresser ardemment
A qui dévoreroit ce règne d'un moment.

Corneille n'a jamais fait quatre vers plus forts, plus pleins, plus sublimes; et c'est en partie ce qui justifie la liberté que je prends de préférer cette exposition à celles de toutes ses autres pièces. A la vérité, il y a quelques vers familiers et négligés dans cette première scène, quelques expressions vicieuses, comme, *le mérite et le sang font un éclat en vous:* on ne dit point, *faire un éclat dans quelqu'un.*

V. 44. A qui dévoreroit ce règne d'un moment.

La beauté de ce vers consiste dans cette métaphore rapide du mot *dévorer;* tout autre terme eût été faible; c'est là un de ces mots que Despréaux appelait *trouvés.* Racine est plein de ces expressions dont il a enrichi la langue. Mais qu'arrive-t-il? bientôt ces termes neufs et originaux, employés par les écrivains les plus médiocres, perdent leur premier éclat qui les distinguait; ils deviennent familiers; alors les hom-

mes de génie sont obligés de chercher d'autres expressions, qui souvent ne sont pas si heureuses. C'est ce qui produit le style forcé et sauvage dont nous sommes inondés. Il en est à peu près comme des modes : on invente pour une princesse une parure nouvelle ; toutes les femmes l'adoptent; on veut ensuite renchérir, et on invente du bizarre plutôt que de l'agréable.

V. 91. Il se vengeroit même à la face des dieux.

A la face des dieux, est ce qu'on appelle une cheville ; il ne s'agit point ici de dieux et d'autels. Ces malheureux hémistiches qui ne disent rien, parce qu'ils semblent en trop dire, n'ont été que trop souvent imités.

V. 102. Seigneur, en moins de rien il se fait des miracles,

est un vers comique; mais ces petits défauts, qui rendraient une mauvaise scène encore plus mauvaise, n'empêchent pas que celle-ci ne soit claire, vigoureuse, attachante ; trois mérites très-rares dans les expositions.

Cette première scène d'*Othon* prouve que Corneille avait encore beaucoup de génie. Je crois qu'il ne lui a manqué que d'être sévère pour lui-même, et d'avoir des amis sévères. Un homme capable de faire une telle scène pouvait assurément faire encore de bonnes pièces C'est un très-grand malheur, il faut le redire, que personne ne l'avertît qu'il choisissait mal ses sujets, que ces dissertations politiques n'étaient pas propres au théâtre, qu'il fallait parler au cœur, observer les règles de la langue, s'exprimer avec clarté et avec élégance, ne jamais rien dire de trop, préférer le sentiment au raisonnement : il le pouvait, il ne l'a fait dans aucune de ses dernières pièces. Elles donnent de grands regrets.

SCÈNE II.

V. 1. Je crois que vous m'aimez, seigneur, et que ma fille
Vous fit prendre intérêt en toute la famille, etc.

La pièce commence à faiblir dès cette seconde scène. On voit trop que la tragédie ne sera qu'une intrigue de cour, une cabale pour donner un successeur à Galba. C'est là de quoi fournir une douzaine de lignes à un historien, et quelques pages à des écrivains d'anecdotes ; mais ce n'est pas là un sujet de tragédie. *Othon* est beaucoup moins théâtral que *Sophonisbe*, et bien moins heureux encore que *Sertorius*. *Agésilas*, qui suit, est moins théâtral encore qu'*Othon*. Le succès est presque toujours dans le sujet; ce qui le prouve, c'est que *Théodore*, *Sophonisbe*, *la Toison d'or*, *Pertharite*, *Othon*, *Agésilas*, *Suréna*, *Pulchérie*, *Bérénice*, *Attila*, pièces que le public a proscrites, sont écrites à peu près du même style que *Rodogune*, dont on revoit le cinquième acte et quelques autres morceaux avec tant de plaisir. Ce sont quelquefois les mêmes beautés, et toujours les mêmes défauts dans l'élocution.

Partout vous trouverez des pensées fortes et des idées alambiquées, de la hauteur et de la familiarité, de l'amour mêlé de politique, quelques vers heureux, et beaucoup de mal faits, des raisonnements, des contestations, des bravades. Il est impossible de ne pas reconnaître la même main. D'où peut donc venir la différence du succès, si ce n'est du fond même du dessin? Les défauts de style, qui ne se remarquent pas dans le beau spectacle du cinquième acte de *Rodogune*, se font sentir quand le sujet ne les couvre pas, quand l'esprit du spectateur refroidi a la liberté d'examiner la diction, l'inconvenance, l'irrégularité des phrases, les solécismes. Je sais bien qu'*Œdipe* était un très-beau sujet; mais ce n'est pas le sujet de Sophocle que Corneille a traité, c'est l'amour de Thésée et de Dircé, mêlé avec la fable d'Œdipe; c'est une froide politique, jointe à un froid amour, qui rend tant de pièces insipides.

« Une jeune fille qui fait prendre intérêt en toute la famille; des devoirs dont s'empresse un amant; Galba qui refuse son ordre à l'effet de nos vœux; de l'air dont nous nous regardons; une vérité qu'on voit trop manifeste; du tumulte excité; Vitellius qui arrive avec sa force unie; ce qu'il a de vieux corps; de qui se l'immola; ramener les esprits par un jeune empereur; il ira du côté de Lacus; il a remis exprès à tantôt d'en résoudre; ces grands jaloux; un œil bas; une princesse qui s'est mise à sourire; » tout cela est à la vérité très-défectueux. Le fond du discours de Vinius est raisonnable; mais ce n'est pas assez.

V. 87. .... Il est d'autres Romains,
Seigneur, qui sauront mieux appuyer vos desseins....
Et qui seront ravis de vous devoir l'empire.
— .... Sans Plautine
L'amour m'est un poison, le bonheur m'assassine.
.... Les douceurs du pouvoir souverain
Me sont d'affreux tourments, s'il m'en coûte ma main....
Vous voulez que je règne, et je ne sais qu'aimer.

Je ne remarquerai que ces étranges vers dans cette scène ; ils sont en partie le sujet de la pièce. Othon est amoureux ; car, quoi qu'on en dise, encore une fois, il n'y a aucun des héros de Corneille qui ne le soit ; mais il est amoureux froidement. Il n'a d'abord demandé la fille de Vinius que par politique ; il n'a pas de ces passions violentes, qui seules réussissent au théâtre, et qui seules font pardonner le refus d'un empire. Il a commencé par étaler la profondeur d'un courtisan habile ; il parle à présent comme un jeune homme passionné et tendre. Il dément le caractère qu'il a fait paraître dans la première scène ; et le même homme qui se fera nommer empereur et qui détrônera Galba renonce ici à l'empire. Le spectateur ne croit guère à cet amour ; il ne s'y intéresse pas. Un des meilleurs connaisseurs, en lisant *Othon* pour la première fois, dit à cette seconde scène : « Il est impossible que la pièce ne soit froide ; » et il ne se trompa point. En effet, ces craintes éloignées que montre Vinius de ce qui peut arriver un jour ne sont

point un assez grand ressort. Il faut craindre des périls présents et véritables dans la tragédie, sans quoi tout languit, tout ennuie.

SCÈNE III.

V. 1. Non pas, seigneur, non pas ; quoi que le ciel m'envoie,
Je ne veux rien tenir d'une honteuse voie.

Cette troisième scène justifie déjà ce qu'on doit prévoir, que ce n'est pas là une tragédie. Plautine écoutait à la porte, et elle vient interrompre son père, pour dire en vers durs et obscurs qu'elle ne voudrait point un jour épouser son amant, si cet amant marié à une autre ne pouvait revenir à elle que par un divorce. Non-seulement c'est manquer à la bienséance, mais quel faible intérêt, quel froid sujet d'une scène, qu'une fille qui, sans être appelée, vient dire à son père devant son amant ce qu'elle ferait un jour, si ce froid amant voulait l'épouser en troisièmes noces ! Elle serait en effet la troisième femme d'Othon, qui l'épouserait après avoir répudié Poppée et Camille.

V. 7. .... Je vaincrai l'horreur d'un si cruel devoir, etc.

Vaincre l'horreur d'un si cruel devoir; ce qu'à ses désirs elle fait de violence, pour fuir les appas honteux d'une espérance indigne; la vertu qui dompte et bannit l'amour, et n'en souffre qu'un vertueux retour. Ce sont là des expressions qui affaibliraient les plus beaux sentiments.

V. 16. Quittez vos yeux de père, et prenez-en d'amant.

Ce vers ne prépare pas un intérêt tragique, et ce défaut revient souvent dans toutes ces dernières tragédies.

SCÈNE IV.

V. 2. .... S'il faut prévenir ce mortel déshonneur,
Recevez-en l'exemple, etc.

Othon qui veut se tuer ainsi au premier acte pour une crainte imaginaire, et pour une maîtresse, excite plutôt le rire que la terreur ; rien n'est jamais plus mal reçu au théâtre qu'un désespoir mal placé, et qu'on n'attendait pas d'un homme qui n'a d'abord parlé que de politique. Ajoutons que cette scène entre Othon et Plautine est très-faible. Je remarque que Plautine conseille ici à Othon précisément la même chose qu'Atalide à Bajazet : mais quelle différence de situation, de sentiments, et de style ! Bajazet est réellement en danger de sa vie, et Othon ne court ici qu'un danger chimérique. Plautine est raisonneuse et froide. Atalide est touchante et a autant de délicatesse que d'amour. Enfin, ce qui est de la plus grande importance, les vers de Corneille ne valent rien, et ceux de Racine sont parfaits dans leur genre. Comparez (rien ne forme plus le goût), comparez aux vers d'Atalide ces vers de Plautine :

Et n'aspire qu'au bien d'aimer et d'être aimé.
— Qu'un tel épurement demande un grand courage!...
Et se croit mal aimé, s'il n'en a l'assurance....
Et que de votre cœur vos yeux indépendants
Triomphent comme moi des troubles du dedans.
— Conservez-moi toujours l'estime et l'amitié.

C'est le style, c'est la diction qui fait tout dans les scènes où le spectateur est assez tranquille pour réfléchir sur les vers ; et encore est-il nécessaire de ne point négliger la diction dans les situations les plus frappantes du théâtre. En un mot, il faut toujours bien écrire.

V. 22. Il est un autre amour dont les vœux innocents
S'élèvent au-dessus du commerce des sens.

Encore des dissertations métaphysiques sur l'amour : quel mauvais goût! C'était l'esprit du temps, dit-on ; mais il faut dire encore que la nation française est la seule qui ait eu cette malheureuse espèce d'esprit. Cela est bien pis que les *concetti* qu'on reprochait aux Italiens.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 1. Dis-moi donc, lorsqu'Othon s'est offert à Camille,
A-t-il paru contraint? a-t-elle été facile?
Son hommage auprès d'elle a-t-il eu plein effet?
Comment l'a-t-elle pris, et comment l'a-t-il fait? etc.

Racine a encore pris entièrement cette situation dans sa tragédie de *Bajazet*. Atalide a envoyé son amant à Roxane ; elle s'informe en tremblant du succès de cette entrevue qu'elle a ordonnée elle-même, et qui doit causer sa mort. La délicatesse de ses sentiments, les combats de son cœur, ses craintes, ses douleurs, sont exprimés en vers si naturels, si aisés, si tendres, que ces vraies beautés charment tous les lecteurs.

Mais ici, Corneille commence sa scène par quatre vers dont le ridicule est si extrême, qu'on n'ose plus même les citer dans des ouvrages sérieux : *Dis-moi donc, lorsqu'Othon*, etc.

Plautine exprime les mêmes sentiments qu'Atalide :

En regardant son change ainsi que mon ouvrage, etc.

Atalide est dans des circonstances absolument semblables ; mais c'est précisément dans ces mêmes situations qu'on voit la prodigieuse différence qu'il y a entre le sentiment et le raisonnement, entre l'élégance et la dureté du style, entre cet art charmant qui développe avec une vérité si touchante tous les replis du cœur, et la vaine déclamation ou la sécheresse.

V. 27. Othon à la princesse a fait un compliment,
Plus en homme de cour qu'en véritable amant, etc....

V. 54. Mais la civilité n'est qu'amour en Camille,
Comme en Othon l'amour n'est que civilité.

Toute cette tirade est entièrement du style de la comédie, mais de la comédie froide et dénuée d'intérêt. *L'amour qui est civilité dans Othon, et la civilité qui est amour dans Camille*, est si éloigné de la tragédie, qu'on ne conçoit guère comment Corneille a pu y faire entrer de pareilles phrases et de pareilles idées.

V. 33. Ses gestes concertés, ses regards de mesure,
N'y laissoient aucun mot aller à l'aventure....
Jusque dans ses soupirs la justesse régnoit,
Et suivoit pas à pas un effort de mémoire, etc.

Qu'est-ce que *des regards de mesure, et la justesse qui règne dans des soupirs?* et comment cette *justesse de soupirs* peut-elle suivre un *effort de mémoire?* Othon a-t-il appris par cœur un long compliment? De tels vers ne seraient tolérables en aucun genre de poésie. Que veut dire Mme de Sévigné, quand elle dit : *Racine n'ira pas loin; pardonnons de mauvais vers à Corneille?* Non ; il ne faut pas pardonner des pensées fausses très-mal exprimées, il faut être juste.

SCÈNE II.

V. 1. .... Que venez-vous m'apprendre?

Corneille, qu'on a voulu faire passer pour un poëte qui dédaignait d'introduire l'amour sur la scène, était tellement accoutumé à faire parler d'amour ses héros, qu'il représente ici un vieux ministre d'État comme amoureux de Plautine ; et cette Plautine lui répond par des injures. On peut, dans les mouvements violents d'une passion trahie, et dans l'excès du malheur, s'emporter en reproches ; mais Plautine n'a aucune raison de parler ainsi au premier ministre de l'empereur qui la demande en mariage : ce trait est contre la bienséance et contre la raison ; ce qui est bien plus extraordinaire, c'est que Martian, à qui Plautine fait le plus sanglant outrage, en lui reprochant très-mal à propos sa naissance, lui dit ensuite : *Madame, encore un coup, souffrez que je vous aime.* L'amour de ce ministre, les réponses de Plautine, et tout ce dialogue, révoltent et refroidissent. Ce n'est là ni peindre les hommes comme ils sont ni comme ils doivent être, ni les faire parler comme ils doivent parler.

V. 15. Votre âme, en me faisant cette civilité,
Devroit l'accompagner de plus de vérité, etc.

Une âme qui fait une civilité : le mal qui vient à un vieux ministre d'État (et c'est le mal d'amour) ; et Plautine qui répond à ce ministre, *qu'il n'a point changé de visage;* et l'autre qui réplique, *qu'il a l'oreille du grand maître*

Que dire d'un tel dialogue? On est obligé de faire un commentaire: que ce commentaire au moins serve à faire connaître que son auteur rend justice : il ne connaît aucune occasion où l'on doive déguiser la vérité. Plautine montre de la hauteur; et si cette hauteur menait à quelque chose de tragique, elle pourrait faire impression. Remarquons encore que de la hauteur n'est pas de la grandeur.

SCÈNE III

V. 1. Madame, enfin Galba s'accorde à vos souhaits,
Et j'ai tant fait sur lui, que dès cette journée
De vous avec Othon il consent l'hyménée.
— Qu'en dites-vous, seigneur, etc....
V. 11. .... Sa grande âme
Me faisoit tout à l'heure un présent de sa flamme....
V. 17. Comme en de certains temps il fait bon s'expliquer,
En d'autres il vaut mieux ne s'y point embarquer.

Tout ce qu'on peut remarquer, c'est que, *j'ai tant fait sur lui*, est un barbarisme et une expression basse ; que le *qu'en dites-vous* de Plautine est une ironie comique; que *sa grande âme qui fait un présent de sa flamme*, est très-vicieux; qu'*il fait bon s'expliquer*, est bourgeois; et que la scène est très-froide.

SCÈNE IV

V. 35. Il sait trop ménager ses vertus et ses vices;
Il étoit, sous Néron, de toutes ses délices, etc.

Le portrait d'Othon est très-beau dans cette scène. Il est permis à un auteur dramatique d'ajouter des traits aux caractères qu'il dépeint, et d'aller plus loin que l'histoire. Tacite dit d'Othon: *Pueritiam incuriose, adolescentiam petulanter egerat; gratus Neroni æmulatione luxus..... In provinciam specie legationis seposuit.... comiter administrata provincia.* « Son enfance fut paresseuse, sa jeunesse débauchée; il plut à Néron en imitant ses vices et son luxe. S'étant exilé lui-même dans la Lusitanie, dont il était gouverneur, il s'y comporta avec humanité. »

Cette scène serait intéressante si elle produisait de grands événements. Les fautes sont, *l'amitié ressaisie de trois cœurs*, *que ce nœud la retienne d'ajouter*, *ou près de cette belle*, et quelques autres expressions qui ne sont ni assez nobles, ni assez correctes.

V. 66. S'il a grande naissance, il a peu de vertu, etc.

S'il a grande naissance; une vigueur adroite et fière qui sème des appas; et c'est là justement; moquons-nous du reste; il nous devra le tout; s'il vient par nous à bout, etc. Il n'est pas nécessaire de dire que toutes ces façons de parler sont ou vicieuses ou ignobles.

V. 101. Quoi! votre amour toujours fera son capital
Des attraits de Plautine et du nœud conjugal?

Cela seul suffirait pour avilir un héros, et détruit tout ce que cette scène promettait.

SCÈNE V.

V. 1. Je vous rencontre ensemble ici fort à propos,
Et voulois à tous deux vous dire quatre mots.

A propos et *quatre mots*, auraient gâté le rôle de Cornélie. Mais une fille qui vient parler ainsi de son mariage à deux ministres est bien loin d'être une Cornélie. Camille emploie cette figure froide de l'ironie qu'il faut employer si sobrement ; elle parle en bourgeoise, en parlant de l'empire. *Je sais ce qui m'est propre; je m'aime un peu moi-même; je n'ai pas grande envie.* L'insipidité de l'intrigue et la bassesse de l'expression sont égales. Ces fautes trop souvent répétées sont cause que cette pièce admirablement commencée faiblit de scène en scène, et ne peut plus être représentée.

ACTE III.

SCÈNE I.

V. 1. Ton frère te l'a dit, Albiane? — Oui, madame.
Galba choisit Pison, et vous êtes sa femme, etc.
V. 57. C'est la gêne où réduit celles de votre sorte,
La scrupuleuse loi du respect qu'on leur porte....
V. 68. Il faut qu'en dépit d'elle elle s'offre à demi.
Voyez-vous comme Othon sauroit encor se taire,
Si je ne l'avois fait enhardir par mon frère?

L'intrigue n'est pas ici plus intéressante et plus tragique qu'auparavant. Cette confidente qui apprend à sa maîtresse qu'elle va être femme de Pison, et que son amant Othon sera sacrifié, pourrait émouvoir le spectateur si le péril d'Othon était bien certain. Mais qui a dit à cette confidente qu'un jour Pison étant César se déferait d'Othon? Premièrement, Camille devait apprendre son mariage de la bouche de l'empereur, et non de celle d'une confidente; et ce serait du moins une espèce de situation, une petite surprise, quelque chose de ressemblant à un coup de théâtre, si Camille, espérant d'obtenir Othon de l'empereur, recevait inopinément de la bouche de l'empereur l'ordre d'en épouser un autre.

Secondement, de longs discours d'une suivante, qui dit que *les princesses doivent faire les avances*, jetteraient du froid sur le rôle de Phèdre, et sur les tragédies d'*Andromaque* et d'*Iphigénie*.

Troisièmement, s'il y a quelque chose d'aussi comique et d'aussi insipide qu'une suivante qui dit *c'est la gêne où réduit celles de votre sorte; si je n'avais fait enhardir votre amant, il ne vous aurait pas parlé*, etc.; c'est une princesse qui répond : *Tu le crois donc qu'il m'aime ?* Le lecteur sent assez qu'*un devoir qui passe du côté de l'amour.... se faire en la cour un accès pour un plus digne amour*, en

un mot tout ce dialogue n'est pas ce qu'on doit attendre dans une tragédie.

SCÈNE II.

V. 1. ..... L'empereur vient ici vous trouver,
Pour vous dire son choix et le faire approuver, etc.

On ne voit jamais dans cette pièce qu'une fille à marier. Il n'est pas contre la convenance que Galba tâche d'ennoblir la petitesse de cette intrigue par un discours politique ; mais il est contre toute bienséance, tranchons le mot, il est intolérable que Camille dise à l'empereur qu'il serait bon *que son mari eût quelque chose de propre à donner de l'amour*. Galba dit à sa nièce que ce raisonnement est fort délicat[1].

SCÈNE III

V. antépén. N'en parlons plus; dans Rome il sera d'autres femmes
A qui Pison en vain n'offrira pas sa foi.

Si on faisait paraître un vieillard de comédie, entre sa nièce et un amant qu'elle veut épouser, on ne pourrait guère s'exprimer autrement que dans cette scène :

N'en parlons plus.... il sera d'autres femmes
A qui Pison en vain, etc.

Otez les noms, toute cette tragédie n'est qu'une comédie sans intérêt, et aussi froidement écrite que durement. Je le répète, on a voulu un commentaire sur toutes les pièces de Corneille : mais que dire d'un mauvais ouvrage, sinon qu'il est mauvais, en montrant aux étrangers et aux jeunes gens pourquoi il est si mauvais?

SCÈNE IV.

V. 1. Othon est-il bien vrai que vous aimiez Camille?
— Non, non, si vous l'aimez, elle vous aime aussi....
— Son cœur de telle force à votre hymen aspire....
Choisissez donc encore à communs sentiments
Des charges dans ma cour ou des gouvernements....
— Tenez-vous assuré qu'elle aura tout mon bien.

Le vice de cette scène est la suite des défauts précédents. La petite ironie de Galba : « Est-il bien vrai que vous aimiez Camille? si vous l'aimez, elle vous aime aussi, son cœur aspire à votre hymen d'une telle force; choisissez des charges à communs sentiments; tenez-vous

1. C'est dans la scène III qu'on lit, vers 75 et suivants :

Et puisque ce grand choix doit me faire un époux,
Il seroit bon qu'il eût quelque chose de doux....
Et qu'il fût aussi propre à donner de l'amour....
— Ce long raisonnement, dans sa délicatesse,
A vos tendres respects mêle beaucoup d'adresse

assuré qu'elle aura tout mon bien : » y a-t-il dans tout cela un seul mot qui ne soit, même pour le fond, convenable au seul genre comique?

SCÈNE V.

V. 1. Vous pouvez voir par là mon âme tout entière....
Je ne sais point, seigneur, faire valoir les choses....
Je ne sais quel amour je vous ai pu donner,
Seigneur, mais sur l'empire il aime à raisonner :
Je l'y trouve assez fort, et même d'une force
A montrer qu'il connoît tout ce qu'il a d'amorce.

Cette scène sort du ton de la comédie; mais l'impression déjà reçue empêche le spectateur de voir de l'élévation dans un sujet qui, pendant près de trois actes, n'a presque rien eu de noble et de grand. Tous les discours artificieux que tient Othon pour se débarrasser de l'amour de Camille, toutes ses craintes de l'avenir, ne peuvent faire naître d'autre sentiment que celui de l'indifférence. Camille, à la fin de la scène, est jalouse de Plautine; mais elle est froidement jalouse. Othon ne peut guère intéresser personne en parlant de sa première femme Poppée, qui a été maîtresse de Néron. Camille peut-elle intéresser davantage, en disant qu'*elle ne sait point faire valoir les choses*, qu'*elle ne sait pas quel amour elle a pu donner*, *mais* qu'*Othon aime à raisonner sur l'empire? Elle l'y trouve assez fort, et même d'une force à montrer qu'il connaît ce que l'empire a d'amorce?*

Je crois que cet acte était impraticable. Tout manque quand l'intérêt manque. C'est précisément ce que dit l'auteur de l'*Histoire du Théâtre Français*, à l'article *Othon :* « La partie la plus nécessaire y manque; l'intérêt est l'âme d'une pièce, et le spectateur n'en prend ici pour aucun des personnages. »

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 1. Que voulez-vous, seigneur, qu'enfin je vous conseille? etc.

Cette scène pourrait faire quelque effet si Othon était véritablement en danger; mais cette crainte prématurée, que Pison ne le fasse mourir un jour, n'a rien de réel, comme on l'a déjà remarqué. Tout l'édifice de la pièce tombe par cette seule raison; et je crois que c'est une loi qui ne souffre aucune exception, que jamais un danger éloigné ne doit faire le nœud d'une tragédie.

SCÈNE II.

Le consul Vinius vient ici apprendre à Othon une grande nouvelle. Une partie de l'armée désire Othon pour empereur; mais cela même rend Othon et Vinius des personnages froids et inutiles : ni l'un ni

l'autre n'ont eu la moindre part au grand changement qui se va faire dans l'empire romain. Ce sont quatre soldats qui sont venus avertir Vinius des sentiments de l'armée; les personnages principaux n'ont rien fait du tout. C'est un défaut capital, qu'il faut éviter dans quelque sujet que ce puisse être.

SCÈNE III.

Vinius joue ici le rôle d'un intrigant, et rien de plus. Il ne se soucie point d'Othon; il lui importe peu qui sa fille épousera; ses sentiments sont bas, lorsque même il parle de l'empire, et il se fait mépriser par sa propre fille inutilement.

SCÈNE IV.

Ces petites picoteries de deux femmes, ces ironies, ces bravades continuelles, qui ne produisent rien du tout, seraient mauvaises, quand même elles produiraient quelque chose. Ces petites scènes de remplissage sont fréquentes dans les dernières pièces de Corneille. Jamais Racine n'est tombé dans ce défaut; et quand il fait parler Hermione à Andromaque, Iphigénie à Ériphyle, Roxane à Atalide, il n'emploie point ces froides ironies, ces petits reproches comiques, ce ton bourgeois, ces expressions de la conversation la plus familière. Il fait parler ces femmes avec noblesse et avec sentiment. Il touche le cœur, il arrache même quelquefois des larmes; mais que Corneille est loin d'en faire répandre!

SCÈNE V.

Que dire de cette scène, sinon qu'elle est aussi froide que les autres? Camille croit tromper Martian, et Martian croit tromper Camille, sans qu'il y ait encore le moindre danger pour personne, sans qu'il y ait eu aucun événement, sans qu'il y ait eu un seul moment d'intérêt.

SCÈNE VI.

V. pén. Du courroux à l'amour si le retour est doux,
On repasse aisément de l'amour au courroux.

Aucun personnage n'agit dans la pièce. Un subalterne apprend à Camille que quinze ou vingt soldats ont proclamé Othon; et Camille, qui aimait cet Othon, consent tout d'un coup qu'on lui fasse couper la tête, et prononce une maxime de comédie sur le retour de l'amour au courroux et du courroux à l'amour.

ACTE V.

Le cinquième acte est absolument dans le goût des quatre premiers, et fort au-dessous d'eux; aucun personnage n'agit, et tous discutent. Le vieux Galba, ayant menacé sa nièce, discute avec elle ses raisons, et se trompe, comme un vieillard de comédie qu'on prend pour dupe;

et le style n'est ni plus net, ni plus pur, ni plus noble que dans ce qu'on a déjà lu.

SCÈNE II.

V. 3. ......Ceux de la marine et les Illyriens
Se sont avec chaleur joints aux prétoriens, etc.

Après tous les mauvais vers précédents que nous n'avons point repris, nous ne dirons rien des soldats de la marine et des Illyriens qui se sont avec chaleur joints aux prétoriens; mais nous remarquerons que cette scène pouvait être aussi belle que celle d'Auguste, de Cinna, et de Maxime, et qu'elle n'est qu'une scène froide de comédie. Pourquoi? c'est qu'elle est écrite de ce style familier, bas, obscur, incorrect, auquel Corneille s'était accoutumé; c'est qu'il n'y a ni noblesse dans les sentiments, ni éloquence dans les discours, ni rien qui attache.

On a dit quelquefois que Corneille ne cherchait pas à faire de beaux vers, que la grandeur des sentiments l'occupait tout entier : mais il n'y a nulle grandeur dans aucune de ses dernières pièces; et quant aux vers, il faut les faire excellents, ou ne se point mêler d'écrire. *Cinna* ne passe à la postérité qu'à cause de ses beaux vers : ils sont dans la bouche de tous les connaisseurs. Le grand mérite de Corneille est d'avoir fait de très-beaux vers dans ses premières pièces, c'est-à-dire d'avoir exprimé de très-belles pensées en vers corrects et harmonieux.

V. 31. Un salutaire avis agit avec lenteur....
— Qu'un prince est malheureux quand de ceux qu'il écoute
Le zèle cherche à prendre une diverse route!

Galba dit : *Eh bien! quelles nouvelles?* Cet empereur, au lieu d'agir comme il le doit, demande ce qui se passe, comme un nouvelliste. Vinius lui donne le conseil de persister à ne rien faire, conseil visiblement ridicule. Il lui dit : *Un salutaire avis agit avec lenteur.* Ce n'est pas certainement dans le moment d'une crise aussi forte, quand on proclame un autre empereur, que la lenteur est salutaire. Galba ne sait à quoi se déterminer, et se contente de faire remarquer à sa nièce qu'il est triste de régner quand les ministres d'État se contrarient.

SCÈNE III.

Galba demandait tranquillement des nouvelles : on lui en donne une fausse. Il est vrai que cette fausse nouvelle est rapportée dans Tacite; mais c'est précisément parce qu'elle n'est qu'historique, parce qu'elle n'est point préparée, parce que c'est un simple mensonge d'un nommé Atticus, qu'il fallait ne pas employer un dénoûment si destitué d'art et d'intérêt.

SCÈNE IV.

Cet Atticus, qui n'est pas un personnage de la pièce, vient en faire le dénoûment, en faisant accroire qu'il a tué Othon. Ce pourrait être tout au plus le dénoûment du *Menteur*. Le vieux Galba croit cette faus-

seté. Il conseille à Plautine d'*évaporer ses soupirs*. Camille dit un petit mot d'ironie à Plautine, et va *dans son appartement*.

SCÈNE V.

Non-seulement Plautine demeure sur la scène, et s'occupe à répondre par des injures à l'amour du ministre d'État Martian, mais ce grand ministre d'État, qui devrait avoir partout des serviteurs et des émissaires, ne sait rien de ce qui s'est passé. Il croit une fausse nouvelle, lui qui devrait avoir tout fait pour être informé de la vérité. Il est pris pour dupe par cet Atticus, comme l'empereur.

SCÈNE VI.

Enfin, deux soldats terminent tout dans le propre palais de Galba. Martian et Plautine apprennent qu'Othon est empereur. Si le lecteur peut aller jusqu'au bout de cette pièce et de ces remarques, il observera qu'il ne faut jamais introduire sur la fin d'une tragédie un personnage ignoré dans les premiers actes, un subalterne qui commande en maître. Il est impossible de s'intéresser à ce personnage, et il avilit tous les autres.

SCÈNE VII.

Cette scène est aussi froide que tout le reste, parce qu'on ne s'intéresse point du tout à ce Vinius qu'on jette par la fenêtre. Tout cet acte se passe à apprendre des nouvelles, sans qu'il y ait ni intrigue attachante, ni sentiments touchants, ni grands tableaux, ni beau dénoûment, ni beaux vers. Othon, l'empereur, ne reparaît que pour dire qu'il est *un malheureux amant*. Camille est oubliée. Galba n'a paru dans la pièce que pour être trompé et tué.

Puissent au moins ces réflexions persuader les jeunes auteurs qu'un sujet politique n'est point un sujet tragique, que ce qui est propre pour l'histoire l'est rarement pour le théâtre, qu'il faut dans la tragédie beaucoup de sentiment et peu de raisonnements, que l'âme doit être émue par degrés, que sans terreur et sans pitié nul ouvrage dramatique ne peut atteindre au but de l'art, et qu'enfin le style doit être pur, vif, majestueux et facile!

Corneille, dans une Épître au roi, dit qu'Othon et Suréna

> Ne sont point des cadets indignes de Cinna.

Il y a en effet dans le commencement d'*Othon* des vers aussi forts que les plus beaux de *Cinna;* mais la suite est bien loin d'y répondre: aussi cette pièce n'est point restée au théâtre.

On joua la même année l'*Astrate* de Quinault, célèbre par le ridicule que Despréaux lui a donné, mais plus célèbre alors par le prodigieux succès qu'elle eut. Ce qui fit ce succès, ce fut l'intérêt qui parut régner dans la pièce. Le public était las de tragédies en raisonnements et de héros dissertateurs. Les cœurs se laissèrent toucher par l'*Astrate*,

sans examiner si la pièce était vraisemblable, bien conduite, bien écrite. Les passions y parlaient, et c'en fut assez. Les acteurs s'animèrent; ils portèrent dans l'âme du spectateur un attendrissement auquel il n'était pas accoutumé. Les excellents ouvrages de l'inimitable Racine n'avaient point encore paru. Les véritables routes du cœur étaient ignorées; celles que présentait l'*Astrate* furent suivies avec transport. Rien ne prouve mieux qu'il faut intéresser, puisque l'intérêt le plus mal amené échauffa tout le public, que des intrigues froides de politique glaçaient depuis plusieurs années.

REMARQUES SUR AGÉSILAS,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1666.

Préface du commentateur. — *Agésilas* n'est guère connu dans le monde que par le mot de Despréaux :

J'ai vu l'Agésilas;
Hélas!

Il eut tort sans doute de faire imprimer, dans ses ouvrages, ce mot qui n'en valait pas la peine; mais il n'eut pas tort de le dire. La tragédie d'*Agésilas* est un des plus faibles ouvrages de Corneille. Le public commençait à se dégoûter. On trouve dans une lettre manuscrite d'un homme de ce temps-là, qu'il s'éleva un murmure très-désagréable dans le parterre, à ces vers d'Aglatide :

Hélas !....je n'entends pas des mieux
Comme il faut qu'un hélas s'explique;
Et lorsqu'on se retranche au langage des yeux,
Je suis muette à la réplique.

Ce même parterre avait passé, dans la pièce d'*Othon*, des vers beaucoup plus répréhensibles, en faveur des beautés des premières scènes; mais il n'y avait point de pareilles beautés dans *Agésilas :* on fit sentir à Corneille qu'il vieillissait. Il donnait un ouvrage de théâtre presque tous les ans, depuis 1625, si vous en exceptez l'intervalle entre *Pertharite* et *OEdipe :* il travaillait trop vite; il était épuisé. Plaignons le triste état de sa fortune, qui ne répondait pas à son mérite, et qui le forçait à travailler.

On prétend que la mesure des vers qu'il employa dans *Agésilas* nuisit beaucoup au succès de cette tragédie. Je crois, au contraire, que cette nouveauté aurait réussi, et qu'on aurait prodigué les louanges à ce génie si fécond et si varié, s'il n'avait pas entièrement négligé dans *Agésilas*, comme dans les pièces précédentes, l'intérêt et le style.

Les vers irréguliers pourraient faire un très-bel effet dans une tra-

gédie; ils exigent, à la vérité, un rhythme différent de celui des vers alexandrins et des vers de dix syllabes; ils demandent un art singulier: vous pouvez voir quelques exemples de la perfection de ce genre dans Quinault[1]:

> Le perfide Renaud me fuit :
> Tout perfide qu'il est, mon lâche cœur le suit.
> Il me laisse mourante, il veut que je périsse
> A regret je revois la clarté qui me luit :
> L'horreur de l'éternelle nuit
> Cède à l'horreur de mon supplice, etc., etc.

Toute cette scène bien déclamée remuera les cœurs autant que si elle était chantée; et la musique même de cette admirable scène n'est qu'une déclamation notée.

Il est donc prouvé que cette mesure de vers pourrait porter dans la tragédie une beauté nouvelle dont le public a besoin pour varier l'uniformité du théâtre.

Le lecteur doit trouver bon qu'on ne fasse aucun commentaire sur une pièce qu'on ne devrait pas même imprimer: il serait mieux, sans doute, qu'on ne publiât que les bons ouvrages des bons auteurs; mais le public veut tout avoir, soit par une vaine curiosité, soit par une malignité secrète, qui aime à repaître ses yeux des fautes des grands hommes.

La tragédie d'*Agésilas* est à la vérité très-froide, et aussi mal écrite que mal conduite. Il y a pourtant quelques endroits où on retrouve encore un reste de Corneille. Le roi Agésilas dit à Lysander[2]:

> En tirant toute à vous la suprême puissance,
> Vous me laissez des titres vains.
> On s'empresse à vous voir, on s'efforce à vous plaire;
> On croit lire en vos yeux ce qu'il faut qu'on espère ;
> On pense avoir tout fait quand on vous a parlé.
> Mon palais près du vôtre est un lieu désolé....
> Général en idée, et monarque en peinture,
> De ces illustres noms pourrois-je faire cas,
> S'il les falloit porter moins comme Agésilas
> Que comme votre créature,
> Et montrer avec pompe au reste des humains
> En ma propre grandeur l'ouvrage de vos mains?
> Si vous m'avez fait roi, Lysander, je veux l'être.
> Soyez-moi bon sujet, je vous serai bon maître;
> Mais ne prétendez plus partager avec moi
> Ni la puissance ni l'emploi.
> Si vous croyez qu'un sceptre accable qui le porte,
> A moins qu'il prenne une aide à soutenir son poids,
> Laissez discerner à mon choix
> Quelle main à m'aider pourroit être assez forte.

1. *Armide*, acte V, scène v. (Éd.) — 2. Acte III, scène I. (Éd.)

Vous aurez bonne part à des emplois si doux,
Quand vous pourrez m'en laisser faire;
Mais soyez sûr aussi d'un succès tout contraire,
Tant que vous ne voudrez les tenir que de vous.

S'il y a beaucoup de fautes de diction dans ces vers, si le style est faible, du moins les pensées sont fortes, sages, vraies, sans enflure et sans amplification de rhétorique.

Qu'il me soit permis de dire ici que, dans mon enfance, le P. Tournemine, jésuite, partisan outré de Corneille, et ennemi de Racine, qu'il regardait comme janséniste, me faisait remarquer ce morceau, qu'il préférait à toutes les pièces de Racine. C'est ainsi que la prévention corrompt le goût, comme elle altère le jugement dans toutes les actions de la vie.

REMARQUES SUR ATTILA,

ROI DES HUNS,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1667

Préface du commentateur. — *Attila* parut malheureusement la même année qu'*Andromaque*. La comparaison ne contribua pas à faire remonter Corneille à ce haut point de gloire où il s'était élevé; il baissait, et Racine s'élevait : c'était alors le temps de la retraite; il devait prendre ce parti honorable. La plaisanterie de Despréaux devait l'avertir de ne plus travailler, ou de travailler avec plus de soin.

J'ai vu l'Agésilas;
Hélas!
Mais après l'Attila,
Holà!



On connaît encore ces vers :

Peut aller au parterre attaquer Attila[1];
Et si le roi des Huns ne lui charme l'oreille,
Traiter de visigoths tous les vers de Corneille.

On a prétendu (car que ne prétend-on pas?) que Corneille avait regardé ces vers comme un éloge; mais quel poëte trouvera jamais bon qu'on traite ses vers de visigoths, surtout lorsqu'ils sont en effet durs et obscurs pour la plupart? La dureté et la sécheresse dans l'expression sont assez communément le partage de la vieillesse; il arrive alors à notre esprit ce qui arrive à nos fibres. Racine dans la force de son âge,

1. Boileau, Satire IX, 178-180. (Éd.)

né avec un cœur tendre, un esprit flexible, une oreille harmonieuse, donnait à la langue française un charme qu'elle n'avait point eu jusqu'alors. Ses vers entraient dans la mémoire des spectateurs, comme un jour doux entre dans les yeux. Jamais les nuances des passions ne furent exprimées avec un coloris plus naturel et plus vrai; jamais on ne fit de vers plus coulants, et en même temps plus exacts.

Il ne faut pas s'étonner si le style de Corneille, devenu encore plus incorrect et plus raboteux dans ses dernières pièces, rebutait les esprits que Racine enchantait, et qui devenaient par cela même plus difficiles.

Quel commentaire peut-on faire sur *Attila, qui combat de tête, encore plus que de bras*, sur *la terreur de son bras qui lui donne pour nouveaux compagnons les Alains, les Francs, et les Bourguignons;* sur un Ardaric et sur un Valamir, deux prétendus rois qu'on traite comme des officiers subalternes; sur cet Ardaric qui est amoureux et qui s'écrie :

> Qu'un monarque est heureux, lorsque le ciel lui donne
> La main d'une si rare et si belle personne ! etc.

La même raison qui m'a empêché d'entrer dans aucun détail sur *Agésilas* m'arrête pour *Attila;* et les lecteurs qui pourront lire ces pièces me pardonneront sans doute de m'abstenir des remarques; je suis sûr du moins qu'ils ne me pardonneraient pas d'en avoir fait.

Je dirai seulement, dans cette préface, qu'il est très-vraisemblable que cet Attila, très-peu connu des historiens, était un homme d'un mérite rare dans son métier de brigand. Un capitaine de la nation des Huns qui force l'empereur Théodose à lui payer tribut, qui savait discipliner ses armées, les recruter chez ses ennemis mêmes, et nourrir la guerre par la guerre; un homme qui marcha en vainqueur de Constantinople aux portes de Rome, et qui, dans un règne de dix ans, fut la terreur de l'Europe entière, devait avoir autant de politique que de courage; et c'est une grande erreur de penser qu'on puisse être conquérant sans avoir autant d'habileté que de valeur. Il ne faut pas croire, sur la foi de Jornandès, qu'Attila mena une armée de cinq cent mille hommes dans les plaines de la Champagne : avec quoi aurait-il nourri une pareille armée? La prétendue victoire remportée par Aétius, auprès de Châlons, et deux cent mille hommes tués de part et d'autre dans cette bataille, peuvent être mis au rang des mensonges historiques. Comment Attila, vaincu en Champagne, serait-il allé prendre Aquilée? La Champagne n'est pas assurément le chemin d'Aquilée dans le Frioul. Personne ne nous a donné des détails historiques sur ces temps malheureux. Tout ce qu'on sait, c'est que les Barbares venaient des Palus-Méotides et du Borysthène, passaient par l'Illyrie, entraient en Italie par le Tyrol, ravageaient l'Italie entière, franchissaient ensuite l'Apennin et les Alpes, et allaient jusqu'au Rhin, jusqu'au Danube.

Corneille, dans sa tragédie d'*Attila*, fait paraître Ildione, une princesse, sœur d'un prétendu roi de France; elle s'appelait Ildecone à la première représentation : on changea ensuite ce nom ridicule. Mérouée, son prétendu frère, ne fut jamais roi de France. Il était à la tête

d'une petite nation barbare vers Mayence, Francfort et Cologne; Corneille dit :

> Que le grand Mérouée est un roi magnanime,
> Amoureux de la gloire, ardent après l'estime....
> Qu'il a déjà soumis et la Seine et la Loire.

Ces fictions peuvent être permises dans une tragédie; mais il faudrait que ces fictions fussent intéressantes.

REMARQUES SUR BÉRÉNICE,

TRAGÉDIE DE RACINE, REPRÉSENTÉE EN 1670.

Préface du commentateur. — Un amant et une maîtresse qui se quittent ne sont pas sans doute un sujet de tragédie. Si on avait proposé un tel plan à Sophocle ou à Euripide, ils l'auraient renvoyé à Aristophane. L'amour qui n'est qu'amour, qui n'est point une passion terrible et funeste, ne semble fait que pour la comédie, pour la pastorale, ou pour l'églogue.

Cependant Henriette d'Angleterre, belle-sœur de Louis XIV, voulut que Racine et Corneille fissent chacun une tragédie des adieux de Titus et de Bérénice. Elle crut qu'une victoire obtenue sur l'amour le plus vrai et le plus tendre ennoblissait le sujet; et en cela elle ne se trompait pas : mais elle avait encore un intérêt secret à voir cette victoire représentée sur le théâtre; elle se ressouvenait des sentiments qu'elle avait eus longtemps pour Louis XIV, et du goût vif de ce prince pour elle. Le danger de cette passion, la crainte de mettre le trouble dans la famille royale, les noms de beau-frère et de belle-sœur, mirent un frein à leurs désirs; mais il resta toujours dans leurs cœurs une inclination secrète, toujours chère à l'un et à l'autre.

Ce sont ces sentiments qu'elle voulut voir développer sur la scène, autant pour sa consolation que pour son amusement. Elle chargea le marquis de Dangeau, confident de ses amours avec le roi, d'engager secrètement Corneille et Racine à travailler l'un et l'autre sur ce sujet, qui paraissait si peu fait pour la scène. Les deux pièces furent composées dans l'année 1670, sans qu'aucun des deux sût qu'il avait un rival.

Elles furent jouées en même temps sur la fin de la même année; celle de Racine à l'hôtel de Bourgogne [1], et celle de Corneille au Palais-Royal [2].

Il est étonnant que Corneille tombât dans ce piége; il devait bien sentir que le sujet était l'opposé de son talent. Entelle ne terrassa point Darès dans ce combat; il s'en faut bien. La pièce de Corneille tomba;

1. Le 21 novembre. (Éd.) — 2. Le 28 novembre. (Éd.)

celle de Racine eut trente représentations de suite; et toutes les fois qu'il s'est trouvé un acteur et une actrice capables d'intéresser dans les rôles de Titus et de Bérénice, cet ouvrage dramatique, qui n'est peut-être pas une tragédie, a toujours excité les applaudissements les plus vrais; ce sont les larmes.

Racine fut bien vengé, par le succès de *Bérénice*, de la chute de *Britannicus*. Cette estimable pièce était tombée, parce qu'elle avait paru un peu froide; le cinquième acte surtout avait ce défaut; et Néron, qui revenait alors avec Junie, et qui se justifiait de la mort de Britannicus, faisait un très-mauvais effet. Néron, qui se cache derrière une tapisserie pour écouter, ne paraissait pas un empereur romain. On trouvait que deux amants, dont l'un est aux genoux de l'autre, et qui sont surpris ensemble, formaient un coup de théâtre plus comique que tragique; les intérêts d'Agrippine, qui veut seulement avoir le premier crédit, ne semblaient pas un objet assez important. Narcisse n'était qu'odieux; Britannicus et Junie étaient regardés comme des personnages faibles. Ce n'est qu'avec le temps que les connaisseurs firent revenir le public. On vit que cette pièce était la peinture fidèle de la cour de Néron. On admira enfin toute l'énergie de Tacite exprimée dans des vers dignes de Virgile. On comprit que Britannicus et Junie ne devaient pas avoir un autre caractère. On démêla dans Agrippine des beautés vraies, solides, qui ne sont ni gigantesques ni hors de la nature, et qui ne surprennent point le parterre par des déclamations ampoulées. Le développement du caractère de Néron fut enfin regardé comme un chef-d'œuvre. On convint que le rôle de Burrhus est admirable d'un bout à l'autre, et qu'il n'y a rien de ce genre dans toute l'antiquité. Britannicus fut la pièce des connaisseurs, qui conviennent des défauts, et qui apprécient les beautés.

Racine passa de l'imitation de Tacite à celle de Tibulle. Il se tira d'un très-mauvais pas par un effort de l'art, et par la magie enchanteresse de ce style qui n'a été donné qu'à lui.

Jamais l'on n'a mieux senti quel est le mérite de la difficulté surmontée. Cette difficulté était extrême, le fond ne semblait fournir que deux ou trois scènes, et il fallait faire cinq actes.

On ne donnera qu'un léger commentaire sur la tragédie de Corneille; il faut avouer qu'elle n'en mérite pas. On en fera sur celle de Racine, que nous donnons avant la *Bérénice* de Corneille. Les lecteurs doivent sentir qu'on ne cherche qu'à leur être utile: ce n'est ni pour Corneille ni pour Racine qu'on écrit; c'est pour leur art, et pour les amateurs de cet art si difficile.

On ne doit pas se passionner pour un nom. Qu'importe qui soit l'auteur de la *Bérénice* qu'on lit avec plaisir, et celui de la *Bérénice* qu'on ne lit plus? C'est l'ouvrage, et non la personne, qui intéresse la postérité. Tout esprit de parti doit céder au désir de s'instruire.

BÉRÉNICE,

TRAGÉDIE DE RACINE.

ACTE I.

SCÈNE I

V. 7. De son appartement cette porte est prochaine,
Et cette autre conduit dans celui de la reine, etc.

Ce détail n'est pas inutile; il fait voir clairement combien l'unité de lieu est observée; il met le spectateur au fait tout d'un coup. On pourrait dire que *la pompe de ces lieux*, et *ce cabinet superbe*, paraissent des expressions peu convenables à un prince que cette pompe ne doit point du tout éblouir, et qui est occupé de tout autre chose que des ornements d'un cabinet. J'ai toujours remarqué que la douceur des vers empêchait qu'on ne remarquât ce défaut.

V. 15. Quoi ! déjà de Titus épouse en espérance,
Ce rang entre elle et vous met-il tant de distance?

Épouse en espérance, expression heureuse et neuve dont Racine enrichit la langue, et que par conséquent on critiqua d'abord. Remarquez encore qu'*épouse* suppose, *étant épouse ;* c'est une ellipse heureuse en poésie. Ces finesses font le charme de la diction.

V. 17. Va, dis-je, et sans vouloir te charger d'autres soins,
Vois si je puis bientôt lui parler sans témoins.

Ce vers, *sans vouloir te*, etc., qui ne semble fait que pour la rime, annonce avec art qu'Antiochus aime Bérénice.

SCÈNE II.

ANTIOCHUS *seul.*

Beaucoup de lecteurs réprouvent ce long monologue. Il n'est pas naturel qu'on fasse ainsi tout seul l'histoire de ses amours; qu'on dise, *Je me suis tu cinq ans ; on m'a imposé silence; j'ai couvert mon amour d'un voile d'amitié*. On pardonne un monologue qui est un combat du cœur, mais non une récapitulation historique.

V. 20. Belle reine, et pourquoi vous offenseriez-vous?

Belle reine, a passé pour une expression fade.

V. 28. Je pars, fidèle encor quand je n'espère plus.

Ces amants fidèles sans succès et sans espoir, n'intéressent jamais. Cependant la douce harmonie de ces vers naturels fait qu'on supporte Antiochus : c'est surtout dans ces faibles rôles que la belle versification est nécessaire.

SCÈNE III.

V. 2. . . . . Je n'ai percé qu'à peine
Les flots toujours nouveaux d'un peuple adorateur,
Qu'attire sur ses pas sa prochaine grandeur.

La prose n'eût pu exprimer cette idée avec la même précision, ni se parer de la beauté de ces figures. C'est là le grand mérite de la poésie. Cette scène est parfaitement écrite, et conduite de même; car il doit y avoir une conduite dans chaque scène comme dans le total de la pièce; elle est même intéressante, parce qu'Antiochus ne dit point son secret, et le fait entendre.

SCÈNE IV.

V. 25. Jugez de ma douleur, moi dont l'ardeur extrême,
Je vous l'ai dit cent fois, n'aime en lui que lui-même;
Moi qui, loin des grandeurs dont il est revêtu,
Aurois choisi son cœur et cherché sa vertu!

Personne avant Racine n'avait ainsi exprimé ces sentiments, qu'on retrouve à la vérité dans tous les livres d'amour, et dont le seul mérite consiste dans le choix des mots. Sans cette élégance si fine et si naturelle, tout serait languissant.

V. 68. Mes pleurs et mes soupirs vous suivoient en tous lieux.

Ces vers et les suivants n'ont pas le mérite qu'on a remarqué dans les notes précédentes. Un roi dont *les pleurs et les soupirs suivent en tous lieux* une reine amoureuse d'un autre, est là un fade personnage qui exprime en vers faibles et lâches un amour un peu ridicule. Si la pièce était écrite de ce ton, elle ne serait qu'une très-faible idylle en dialogues. Plus le héros qu'on fait parler est dans une position désagréable et indigne d'un héros, plus il faut s'étudier à relever par la beauté du style la faiblesse du fond. Le rôle d'Antiochus ne peut avoir rien de tragique : mettez-y donc plus de noblesse, plus de chaleur, et plus d'intérêt, s'il est possible.

En général, les déclarations d'amour, les maximes d'amour sont faites pour la comédie. Les déclarations de Xipharès, d'Hippolyte, d'Antiochus, sont de la galanterie, et rien de plus : ces morceaux se sentent du goût dominant qui régnait alors.

V. 85. La valeur de Titus surpassoit ma fureur, etc.

Voilà à peu près ce qu'un lecteur éclairé demande. Antiochus se relève, et c'est un grand art de mettre les louanges de Titus dans sa

bouche. Toute cette tirade où il parle de Titus est parfaite en son genre. Si Antiochus ne parlait là que de son amour, il ennuierait, il affadirait ; mais tous les accessoires, toutes les circonstances qu'il emploie, sont nobles et intéressantes ; c'est la gloire de Titus, c'est un siége fameux dans l'histoire ; c'est, sans le vouloir, l'éloge de l'amour de Bérénice pour Titus. Vous vous sentez alors attaché malgré vous et malgré la petitesse du rôle d'Antiochus. Vous verrez, dans l'examen d'Ariane, que l'auteur n'a pu imiter ni l'art de Racine, ni le style de Racine. Les premiers actes d'*Ariane* sont une faible copie de *Bérénice*. Vous sentirez combien il est difficile d'approcher de cette élégance continue et de ce style toujours naturel.

V. 130. J'oublie en sa faveur un discours qui m'outrage, etc.

Voilà le modèle d'une réponse noble et décente ; ce n'est point ce langage des anciennes héroïnes de roman, qu'une déclaration respectueuse transporte d'une colère impertinente. Bérénice ménage tout ce qu'elle doit à l'amitié d'Antiochus ; elle intéresse par la vérité de sa tendresse pour l'empereur. Il semble qu'on entende Henriette d'Angleterre elle-même, parlant au marquis de Vardes. La politesse de la cour de Louis XIV, l'agrément de la langue française, la douceur de la versification la plus naturelle, le sentiment le plus tendre, tout se trouve dans ce peu de vers. Point de ces maximes générales que le sentiment réprouve. Rien de trop, rien de trop peu. On ne pouvait rendre plus agréable quelque chose de plus mince.

SCÈNE V.

V. 1. ..... Que je le plains! tant de fidélité,
Madame, méritoit plus de prospérité, etc.

La faiblesse du sujet se montre ici dans toute sa misère ; ce n'est plus ce goût si fin, si délicat ; Phénice parle un peu en soubrette.

V. 5. Je l'aurois retenu,

est encore plus mauvais ; cela est d'un froid comique : il importe bien ce qu'aurait fait Phénice! mais ce défaut est bientôt réparé par le discours passionné de Bérénice :

Cette foule de rois, ce consul, ce sénat,
Qui tous de mon amant empruntoient leur éclat, etc.

V. 31. En quelque obscurité que le ciel l'eût fait naître,
Le monde, en le voyant, eût reconnu son maître.

Un homme sans goût a traité cet éloge de flatterie ; il n'a pas songé que c'est une amante qui parle. Ce vers fit d'autant plus de plaisir qu'on l'appliquait à Louis XIV, alors couvert de gloire, et dont la figure, très-supérieure à celle d'Auguste[1], semblait faite pour commander aux

1. De Titus. (Éd.)

autres hommes ; car Auguste était petit et ramassé, et Louis XIV avait reçu tous les avantages que peut donner la nature. Enfin, dans ce vers, c'était moins Bérénice que Madame qui s'expliquait. Rien ne fait plus de plaisir que ces allusions secrètes ; mais il faut que les vers qui les font naître soient beaux par eux-mêmes.

V. 39. Aussitôt, sans l'attendre, et sans être attendue,
Je reviens le chercher, et, dans cette entrevue,
Dire tout ce qu'aux cœurs l'un de l'autre contents
Inspirent des transports retenus si longtemps.

Ces vers ne sont que des vers d'églogue. La sortie de Bérénice, qui ne s'en va que pour revenir dire tout ce que disent *les cœurs contents*, est sans intérêt, sans art, sans dignité. Rien ne ressemble moins à une tragédie. Il est vrai que l'idée qu'elle a de son bonheur fait déjà un contraste avec l'infortune qu'on sait bien qu'elle va essuyer ; mais la fin de cet acte n'en est pas moins faible.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 2. .... J'ai couru chez la reine, etc.

Je crois que le second acte commence plus mal que le premier ne finit. *J'ai couru chez la reine*, comme s'il fallait courir bien loin pour aller d'un appartement dans un autre. *J'y suis couru*, qui est un solécisme ; cet *il suffit. Et que fait la reine Bérénice?* et le *trop aimable princesse;* tout cela est *trop petit*, et d'une naïveté qu'il est trop aisé de tourner en ridicule. Les simples propos d'amour sont des objets de raillerie quand ils ne sont point relevés ou par la force de la passion, ou par l'élégance du discours : aussi ces vers prêtèrent-ils le flanc à la parodie de la farce nommée comédie italienne.

SCÈNE II.

V. 7. .... J'entends de tous côtés
Publier vos vertus, seigneur, et ses beautés.

On ne publie point des beautés, cela n'est pas exact.

V. 13. Et je l'ai vue aussi cette cour peu sincère,
A ses maîtres toujours trop soigneuse de plaire, etc.

Rarement Racine tombe-t-il longtemps ; et quand il se relève, c'est toujours avec une élégance aussi noble que simple, toujours avec le mot propre, ou avec des figures justes et naturelles, sans lesquelles le mot propre ne serait que de l'exactitude. La réponse de Paulin est un chef-d'œuvre de raison et d'habileté ; elle est fortifiée par des faits, par des exemples : tout y est vrai, rien n'est exagéré ; point de cette

enflure qui aime à représenter les plus grands rois avilis en présence d'un bourgeois de Rome. Le discours de Paulin n'en a que plus de force, il annonce la disgrâce de Bérénice.

Racine et Corneille ont évité tous deux de faire trop sentir combien les Romains méprisaient une Juive. Ils pouvaient s'étendre sur l'aversion que cette misérable nation inspirait à tous les peuples ; mais l'un et l'autre ont bien vu que cette vérité trop développée jetterait sur Bérénice un avilissement qui détruirait tout intérêt.

V. 35. On sait qu'elle est charmante, et de si belles mains
Semblent vous demander l'empire des humains.

De si belles mains, ne paraît pas digne de la tragédie ; mais il n'y a que ce vers de faible dans cette tirade.

V. 83. Cet amour est ardent, il le faut confesser.

Il y a dans presque toutes les pièces de Racine de ces naïvetés ; et ce sont presque toujours les confidents qui les disent. Les critiques en prirent occasion de donner du ridicule au seul nom de Paulin, qui fut longtemps un terme de mépris. Racine eût mieux fait d'ailleurs de choisir un autre confident, et de ne point le nommer d'un nom français, tandis qu'il laisse à Titus son nom latin. Ce qui est bien plus digne de remarque, c'est que les railleurs sont toujours injustes. S'ils relevèrent les mauvais vers qui échappent à Paulin, ils oublièrent qu'il en débite beaucoup d'excellents. Ces railleurs s'épuisèrent sur la *Bérénice* de Racine, dont ils sentaient l'extrême mérite dans le fond de leur cœur ; ils ne disaient rien de celle de Corneille, qui était déjà oubliée, mais ils opposaient l'ancien mérite de Corneille au mérite présent de Racine.

V. 207. Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois,
Et crois toujours la voir pour la première fois.

Ces vers sont connus de presque tout le monde ; on en a fait mille applications ; ils sont naturels et pleins de sentiment ; mais ce qui les rend encore meilleurs, c'est qu'ils terminent un morceau charmant. Ce n'est pas une beauté, sans doute, de l'*Électre* et de l'*OEdipe* de Sophocle ; mais qu'on se mette à la place de l'auteur, qu'on essaye de faire parler Titus comme Racine y était obligé, et qu'on voie s'il est possible de le faire mieux parler. Le grand mérite consiste à représenter les hommes et les choses comme elles sont dans la nature, et dans la belle nature. Raphaël réussit aussi bien à peindre les Grâces que les Furies.

V. 212. Encore un coup, allons, il n'y faut plus penser.

Encore un coup est une façon de parler trop familière et presque basse, dont Racine fait trop souvent usage.

V. der. Je n'examine point si j'y pourrai survivre.

Cette résolution de l'empereur ne fait attendre qu'une seule scène. Il

peut renvoyer Bérénice avec Antiochus, et la pièce sera bientôt finie. On conçoit très-difficilement comment le sujet pourra fournir encore quatre actes ; il n'y a point de nœud, point d'obstacle, point d'intrigue. L'empereur est le maître ; il a pris son parti, il veut et il doit vouloir que Bérénice parte. Ce n'est que dans les sentiments inépuisables du cœur, dans le passage d'un mouvement à l'autre, dans le développement des plus secrets ressorts de l'âme, que l'auteur a pu trouver de quoi remplir la carrière. C'est un mérite prodigieux, et dont je crois que lui seul était capable.

SCÈNE IV.

V. 6. Je demeure sans voix et sans ressentiment.

Ce dernier mot est le seul employé par Racine qui ait été hors d'usage depuis lui. *Ressentiment* n'est plus employé que pour exprimer le souvenir des outrages, et non celui des bienfaits.

V. 29. N'en doutez point, madame.

Ces mots de *madame* et de *seigneur* ne sont que des compliments français. On n'employa jamais chez les Grecs, ni chez les Romains, la valeur de ces termes. C'est une remarque qu'on peut faire sur toutes nos tragédies. Nous ne nous servons point des mots *monsieur*, *madame*, dans les comédies tirées du grec : l'usage a permis que nous appelions les Romains et les Grecs *seigneur*, et les Romaines *madame;* usage vicieux en soi, mais qui cesse de l'être, puisque le temps l'a autorisé.

SCÈNE V.

V. 16. Il craint peut-être, il craint d'épouser une reine.
Hélas! s'il étoit vrai.... mais non, etc.

Sans ce *mais non*, sans les assurances que Titus lui a données tant de fois de n'être jamais arrêté par ce scrupule, elle devrait s'attacher à cette idée; elle devrait dire : « Pourquoi Titus embarrassé vient-il de prononcer en soupirant les mots de *Rome* et d'*empire?* » Elle se rassure sur les promesses qu'on lui a faites; elle cherche de vaines raisons. Il est pardonnable, ce me semble, qu'elle craigne que Titus ne soit instruit de l'amour d'Antiochus. Les amants et les conjurés peuvent, je crois, sur le théâtre, se livrer à des craintes un peu chimériques, et se méprendre. Ils sont toujours troublés, et le trouble ne raisonne pas. Bérénice, en raisonnant juste, aurait plutôt craint Rome que la jalousie de Titus. Elle aurait dit : « Si Titus m'aime, il forcera les Romains à souffrir qu'il m'épouse; » et non pas : *Si Titus est jaloux, Titus est amoureux.*

ACTE III.

SCÈNE I.

On n'a d'autre remarque à faire sur cette scène, sinon qu'elle est écrite avec la même élégance que le reste, et avec le même art. Antiochus, chargé par son rival même de déclarer à Bérénice que ce rival aimé renonce à elle, devient alors un personnage un peu plus nécessaire qu'il n'était.

SCÈNE II.

C'est ici qu'on voit plus qu'ailleurs la nécessité absolue de faire de beaux vers; c'est-à-dire d'être éloquent de cette éloquence propre au caractère du personnage et à sa situation; de n'avoir que des idées justes et naturelles; de ne se pas permettre un mot vicieux, une construction obscure, une syllabe rude; de charmer l'oreille et l'esprit par une élégance continue. Les rôles qui ne sont ni principaux, ni relevés, ni tragiques, ont surtout besoin de cette élégance et du charme d'une diction pure. Bérénice, Atalide, Ériphyle, Aricie, étaient perdues sans ce prodige de l'art, prodige d'autant plus grand qu'il n'étonne point, qu'il plaît par la simplicité, et que chacun croit que s'il avait eu à faire parler ces personnages, il n'aurait pu les faire parler autrement :

Speret idem, sudet multum, frustraque laboret[1].

SCÈNE III.

V. 12. . . . . Suspendez votre ressentiment.
D'autres, loin de se taire en ce même moment,
Triompheroient peut-être, etc.

Concevez l'excès de la tyrannie de la rime, puisque l'auteur qui lui commande le plus est gêné par elle au point de remplir un hémistiche de ces mots inutiles et lâches, *en ce même moment*.

V. 23. Vous voyez devant vous une reine éperdue,
Qui, la mort dans le sein, vous demande deux mots.

Deux mots, ailleurs, seraient une expression triviale; elle est ici touchante; tout intéresse, la situation, la passion, le discours de Bérénice, l'embarras même d'Antiochus.

V. 67. Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paroître.

Voilà le caractère de la passion. Bérénice vient de flatter tout à l'heure Antiochus pour savoir son secret; elle lui a dit: « Si jamais je vous fus chère, parlez; » elle l'a menacé de sa haine s'il garde le silence; et dès qu'il a parlé, elle lui ordonne de ne jamais paraître devant elle.

1. Horace, *De Arte poetica*, v. 241. (Éd.)

Ces flatteries, ces emportements, font un effet très-intéressant dans la bouche d'une femme; ils ne toucheraient pas ainsi dans un homme. Tous ces symptômes de l'amour sont le partage des amantes. Presque toutes les héroïnes de Racine étalent ces sentiments de tendresse, de jalousie, de colère, de fureur; tantôt soumises, tantôt désespérées. C'est avec raison qu'on a nommé Racine le poëte des femmes. Ce n'est pas là du vrai tragique; mais c'est la beauté que le sujet comportait.

SCÈNE IV.

V. pén. Va voir si la douleur ne l'a point trop saisie.

Tous les actes de cette pièce finissent par des vers faibles et un peu langoureux. Le public aime assez que chaque acte se termine par quelque morceau brillant qui enlève les applaudissements. Mais *Bérénice* réussit sans ce secours. Les tendresses de l'amour ne comportent guère ces grands traits qu'on exige à la fin des actes dans des situations vraiment tragiques.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 1. Phénice ne vient point. Moments trop rigoureux,
Que vous paroissez lents à mes rapides vœux ! etc.

Je me souviens d'avoir vu autrefois une tragédie de *Saint Jean-Baptiste*, supposée antérieure à *Bérénice*, dans laquelle on avait inséré toute cette tirade, pour faire croire que Racine l'avait volée. Cette supposition maladroite était assez confondue par le style barbare du reste de la pièce. Mais ce trait suffit pour faire voir à quels excès se porte la jalousie, surtout quand il s'agit des succès du théâtre, qui, étant les plus éclatants dans la littérature, sont aussi ceux qui aveuglent le plus les yeux de l'envie. Corneille et Racine en ressentirent les effets tant qu'ils travaillèrent.

SCENE II.

V. 10. Souffrez que de vos pleurs je répare l'outrage, etc.

On peut appliquer à ces vers ce précepte de Boileau[1] :

Qui dit, sans s'avilir, les plus petites choses.

En effet, rien n'est plus petit que de faire paraître sur le théâtre tragique une suivante qui propose à sa maîtresse de rajuster son voile et ses cheveux. Otez à ces idées les grâces de la diction, on rira.

1. Epître X, vers 49. (Éd.)

SCÈNE III.

V. der. Voyons la reine.

Ou le théâtre reste vide, ou Titus voit Bérénice ; s'il la voit, il doit donc dire qu'il l'évite, ou lui parler.

SCÈNE IV.

(*Fin de la scène.*) Ce monologue est long, et il contient, pour le fond, les mêmes choses à peu près que Titus a dites à Paulin. Mais remarquez qu'il y a des nuances différentes. Les nuances font beaucoup dans la peinture des passions ; et c'est là le grand art si caché et si difficile dont Racine s'est servi pour aller jusqu'au cinquième acte sans rebuter le spectateur. Il n'y a pas dans ce monologue un seul mot hors de sa place. *Ah, lâche! fais l'amour, et renonce à l'empire.* Ce vers et tout ce qui suit me paraissent admirables.

SCÈNE V.

V. 115. Vous êtes empereur, seigneur, et vous pleurez!

Ce vers si connu faisait allusion à cette réponse de mademoiselle Mancini à Louis XIV : *Vous m'aimez, vous êtes roi, vous pleurez, et je pars!* Cette réponse est bien plus remplie de sentiment, est bien plus énergique que le vers de Bérénice. Ce vers même n'est au fond qu'un reproche un peu ironique. Vous dites qu'un empereur doit vaincre l'amour ; vous êtes empereur, et vous pleurez !

V. 116. Oui, madame, il est vrai, je pleure, je soupire.

Cela est trop faible ; il ne faut pas dire, *je pleure ;* il faut que par vos discours on juge que votre cœur est déchiré. Je m'étonne comment Racine a, cette fois, manqué à une règle qu'il connaissait si bien.

V. 130. Je sais qu'en vous quittant, le malheureux Titus
Passe l'austérité de toutes les vertus.

Cela me paraît encore plus faible, parce que rien ne l'est tant que l'exagération outrée. Il est ridicule qu'un empereur dise qu'il y a plus de vertu, plus d'austérité à quitter sa maîtresse qu'à immoler à sa patrie ses deux enfants coupables. Il fallait peut-être dire, en parlant des Brutus et des Manlius : *Titus en vous quittant les égale peut-être*, ou plutôt il ne fallait point comparer une victoire remportée sur l'amour à ces exemples étonnants et presque surnaturels de la rigidité des anciens Romains. Les vers sont bien faits, je l'avoue ; mais, encore une fois, cette scène élégante n'est pas ce qu'elle devrait être.

V. der. Adieu.

Peut-être cette scène pouvait-elle être plus vive, et porter dans les

cœurs plus de trouble et d'attendrissement; peut-être est-elle plus élégante et mesurée que déchirante.

Et que tout l'univers reconnoisse, sans peine,
Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine.
Car enfin, ma princesse, il faut nous séparer.
— Eh bien! seigneur, eh bien! qu'en peut-il arriver?
Vous ne comptez pour rien les pleurs de Bérénice.
— Je les compte pour rien! Ah ciel! quelle injustice!

Tout cela me paraît petit; je le dis hardiment, et je suis en cela seul de l'opinion de Saint-Évremond, qui dit en plusieurs endroits que les sentiments dans nos tragédies ne sont pas assez profonds, que le désespoir n'y est qu'une simple douleur, la fureur un peu de colère.

SCÈNE IV.

V. 17. Moi-même je me hais. Néron, tant détesté,
N'a point à cet excès poussé sa cruauté.

Autre exagération puérile. Quelle comparaison y a-t-il à faire d'un homme qui n'épouse point sa maîtresse à un monstre qui fait assassiner sa mère?

V. 20. Allons, Rome en dira ce qu'elle en voudra dire.
— Quoi, seigneur! — Je ne sais, Paulin, ce que je dis.

Dire et *dis* font un mauvais effet. *Je ne sais ce que je dis*, est du style comique, et c'était quand il se croyait plus austère que Brutus, et plus cruel que Néron, qu'il pouvait s'écrier : *Je ne sais ce que je dis.*

V. 27. Et le peuple, élevant vos vertus jusqu'aux nues,
Va partout de lauriers couronner vos statues.

Élevant vos vertus, etc.; ni cette expression, ni cette cacophonie, ne semblent dignes de Racine.

V. der. Pourquoi suis-je empereur? pourquoi suis-je amoureux?

Tous ces actes finissent froidement, et par des vers qui appartiennent plus à la haute comédie qu'à la tragédie. Il ne doit pas demander pourquoi il est empereur. *Amoureux* est d'une idylle; *amoureux* est trop général. Pourquoi dois-je quitter ce que je dois adorer? pourquoi suis-je forcé à rendre malheureuse celle qui mérite le moins de l'être? C'est là, du moins je le crois, le sentiment qu'il devait exprimer.

SCÈNE VII.

V. 3. Elle n'entend ni pleurs, ni conseil, ni raison.

Ce mot *pleurs*, joint avec *conseil* et *raison*, sauve l'irrégularité du terme *entendre*. On n'entend point des pleurs; mais ici, *n'entend*, signifie *ne donne point attention.*

V. der. Moi-même, en ce moment, sais-je si je respire?

Cette scène et la suivante, qui semblent être peu de chose, me paraissent parfaites. Antiochus joue le rôle d'un homme qui est supérieur à sa passion. Titus est attendri et ébranlé comme il doit l'être; et dans le moment le sénat vient le féliciter d'une victoire qu'il craint de remporter sur lui-même. Ce sont des ressorts presque imperceptibles qui agissent puissamment sur l'âme. Il y a mille fois plus d'art dans cette belle simplicité que dans cette foule d'incidents dont on a chargé tant de tragédies. Corneille a aussi le mérite de n'avoir jamais recours à cette malheureuse et stérile fécondité qui entasse événement sur événement; mais il n'a pas l'art de Racine, de trouver dans l'incident le plus simple le développement du cœur humain.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 55. Lisez, ingrat! lisez, et me laissez sortir.

Titus lisait tout haut cette lettre à la première représentation. Un mauvais plaisant dit que c'était le testament de Bérénice. Racine en fit supprimer la lecture. On a cru que la vraie raison était que la lettre ne contenait que les mêmes choses que Bérénice dit dans le cours de la pièce.

SCÈNE VII ET DERNIÈRE.

V. der. Pour la dernière fois, adieu, seigneur. — Hélas!

Je n'ai rien à dire de ce cinquième acte, sinon que c'est en son genre un chef-d'œuvre, et qu'en le relisant avec des yeux sévères, je suis encore étonné qu'on ait pu tirer des choses si touchantes d'une situation qui est toujours la même; qu'on ait trouvé encore de quoi attendrir, quand on paraît avoir tout dit; que même tout paraisse neuf dans ce dernier acte, qui n'est que le résumé des quatre précédents : le mérite est égal à la difficulté, et cette difficulté était extrême. On peut être un peu choqué qu'une pièce finisse par un *hélas!* Il fallait être sûr de s'être rendu maître du cœur des spectateurs pour oser finir ainsi.

Voilà, sans contredit, la plus faible des tragédies de Racine qui sont restées au théâtre. Ce n'est pas même une tragédie; mais que de beautés de détail, et quel charme inexprimable règne presque toujours dans la diction! Pardonnons à Corneille de n'avoir jamais connu ni cette pureté ni cette élégance : mais comment se peut-il faire que personne depuis Racine n'ait approché de ce style enchanteur? Est-ce un don de la nature? est-ce le fruit d'un travail assidu? C'est l'effet de l'un et de l'autre. Il n'est pas étonnant que personne ne soit arrivé à ce point de perfection; mais il l'est que le public ait depuis applaudi avec transport à des pièces qui à peine étaient écrites en français, dans lesquelles il n'y avait ni connaissance du cœur humain, ni bon

sens, ni poésie; c'est que des situations séduisent, c'est que le goût est très-rare. Il en a été de même dans d'autres arts. En vain on a devant les yeux des Raphaël, des Titien, des Paul Véronèse; des peintres médiocres usurpent après eux de la réputation, et il n'y a que les connaisseurs qui fixent à la longue le mérite des ouvrages.

TITE ET BÉRÉNICE,

COMÉDIE HÉROÏQUE DE CORNEILLE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 3. ....Plus nous approchons de ce grand hyménée,
Plus en dépit de moi je m'en trouve gênée.

On saura bientôt de quel hyménée on parle; mais on ne saura point que c'est Domitie qui parle; et le lieu où elle n'est point annoncé.

Cette Domitie, fille de Corbulon, est amoureuse de Domitian, qui l'est aussi d'elle. Il est vrai que cet amour est froid; mais il est vrai aussi que, quand Domitian et sa maîtresse Domitie s'exprimeraient avec la tendre élégance des héros de Racine, ils n'en intéresseraient pas davantage. Il y a des personnages qu'il ne faut jamais représenter amoureux : les grands hommes comme Alexandre, César, Scipion, Caton, Cicéron, parce que c'est les avilir; et les méchants hommes, parce que l'amour dans une âme féroce ne peut jamais être qu'une passion grossière qui révolte au lieu de toucher, à moins qu'un tel caractère ne soit attendri et changé par un amour qui le subjugue. Domitian, Caligula, Néron, Commode, en un mot tous les tyrans qui feront l'amour à l'ordinaire, déplairont toujours. Dès que Domitian est l'amoureux de la pièce, la pièce est tombée.

V. 6. Ne devroit-il pas faire aussi tous mes plaisirs?

Il semble, par ce vers, et par tant d'autres dans ce goût, que Corneille ait voulu imiter la mollesse du style de son rival, qui seul alors était en possession des applaudissements au théâtre; mais il l'imite comme un homme robuste, sans grâce et sans souplesse, qui voudrait se donner les attitudes gracieuses d'un danseur agile et élégant.

V. 8. Rome s'en fait d'avance en l'esprit une fête, etc.

Cette expression, et l'*amer* et le *rude*, *tout à fait la maîtresse*, *un nœud reculé qui dégoûte*, font bien voir que Corneille n'était pas fait pour combattre Racine dans la carrière de l'élégance et du sentiment.

V. 41. J'ai quelques droits, Plaudine, à l'empire romain, etc.

Où sont donc ces droits à l'empire qu'elle *peut mettre en bonne main?* Quoi! parce qu'elle est fille d'un Corbulon, que quelques troupes voulurent déclarer césar, elle a des droits à l'empire? C'est heurter toutes les notions qu'on a du gouvernement des Romains.

V. 43. Mon père avant le sien, élu pour cet empire,
Préféra.... tu le sais, et c'est assez t'en dire.

On n'est point élu pour l'empire, cela n'est pas français; et que veut dire ce *préféra* avec des points...? On peut laisser une phrase suspendue quand on craint de s'expliquer, quand on aurait trop de choses à dire, quand on fait entendre, par ce qui suit, ce qu'on n'a pas voulu énoncer, d'abord, et qu'on le fait plus fortement entendre que si on s'expliquait, comme dans *Britannicus :*

Et ce même Senèque, et ce même Burrhus,
Qui depuis.... Rome alors estimoit leurs vertus.

Mais ici ce *préféra* ne signifie autre chose sinon que Corbulon préféra son devoir : ce n'était pas là la place d'une réticence. On s'est un peu étendu sur cette remarque, parce qu'elle contient une règle générale, et que ces réticences inutiles et déplacées ne sont que trop communes.

V. 46. Mais pour le cœur, te dis-je, il n'est pas tout à moi.
— La chose est bien égale, il n'a pas tout le vôtre, etc.

« La chose est bien égale; il n'a pas tout le vôtre; vous en aimez un autre; et comme sa raison; une ardeur pour un rang; qu'entre nous la chose soit égale; un divorce qui ravale; un sort à qui l'on renvoie; ce que Plautine a d'ambitieux caprice qui lui fait un dur supplice; en l'aimant comme il faut; comme il faut qu'il vous aime. » Est-il possible qu'avec un tel style on ait voulu jouter contre Racine dans un ouvrage où tout dépend du style!

V. 63. Si l'amour quelquefois souffre qu'on le contraigne,
Il souffre rarement qu'une autre ardeur l'éteigne;
Et, quand l'ambition en met l'empire à bas,
Elle en fait son esclave et ne l'étouffe pas.

Je passe tous les vers ou faibles, ou durs, ou qui offensent la langue, et je remarquerai seulement que voilà des dissertations sur l'amour, des sentences générales. Ce n'est pas là comme il faut s'y prendre pour traiter une passion douce et tendre; ce n'est pas là *Horatii curiosa felicitas*[1], et le *molle* de Virgile :

V. 75. Laisse-moi retracer ma vie en ta mémoire;
Tu me connois assez pour en savoir l'histoire.

Pourquoi donc répète-t-elle cette histoire à une personne qui la sait

1. Pétrone, ch. 118. (Éd.)

si bien ? Le sentiment de son *illustre orgueil* n'est pas une raison suffisante pour fonder ce récit, qui d'ailleurs est trop long et trop peu intéressant.

Cette Domitie, partagée entre l'ambition et l'amour, n'est véritablement ni ambitieuse ni sensible. Ces caractères indécis et mitoyens ne peuvent jamais réussir, à moins que leur incertitude ne naisse d'une passion violente, et qu'on ne voie jusque dans cette indécision l'effet du sentiment dominant qui les emporte. Tel est Pyrrhus dans *Andromaque*, caractère vraiment théâtral et tragique, excepté dans la scène imitée de Térence [1] :

Crois-tu, si je l'épouse,
Qu'Andromaque en son cœur n'en sera pas jalouse ?

et dans la scène où Pyrrhus vient dire à Hermione qu'il ne peut l'aimer.

Cette première scène de Domitie annonce que la pièce sera sans intérêt ; c'est le plus grand des défauts.

SCÈNE II.

V. 1. Faut-il mourir, madame? et, si proche du terme,
Votre illustre inconstance est-elle encor si ferme? etc.

Cette seconde scène tient au delà de ce que la première a promis. Un Domitian qui veut mourir d'amour! c'est mettre un hochet entre les mains de Polyphème : et qu'est-ce qu'une *illustre inconstance proche du terme, si ferme, que les restes d'un feu si fort se promettent la mort de Domitian dans quatre jours ?* Ces paroles, ces tours inintelligibles qui sont comme jetés au hasard, forment un étrange discours. La princesse Henriette joua un tour bien sanglant à Corneille, quand elle le fit travailler à *Bérénice*.

On ne voit que trop combien la suite est digne de ce commencement. Quels vers que ceux-ci, et que de barbarismes! *Ce n'est pas un mal qui vaille en soupirer; un choix qui charme avec un peu d'appas qu'on met si bas;* et tous ces compliments ironiques que se font Domitian et Domitie ; et *cette beauté qui n'a écouté aucun des soupirants qui l'accablaient de leurs regards mourants ; et son cœur qui va tout à Domitian quand on le laisse aller*.

On est étonné qu'on ait pu jouer une pièce ainsi écrite, ainsi dialoguée et raisonnée.

Tous ces raisonnements de Domitie ne peuvent être écoutés. *Comme la passion du trône est la première, elle est la dominante :* ce n'est pas qu'elle ne *se violente à trahir l'amour;* mais il est juste que *des soupirs secrets la punissent d'aimer contre ses intérêts.*

Il semble que, dans cette pièce, Corneille ait voulu en quelque sorte imiter ce double amour qui règne dans l'*Andromaque*, et qu'il ait tenté de plier la roideur de son caractère à ce genre de tragédie si délicat et

1. La première scène de l'*Eunuque*. (Éd.)

si difficile. Domitian aime Domitie, Titus aime aussi Domitie un peu. On propose Bérénice à Domitian, et Bérénice est aimée véritablement de Titus. Avouons qu'on ne pouvait faire un plus mauvais plan.

SCÈNE III.

V. 1. Elle se défend bien, seigneur, et dans la cour....
— Aucun n'a plus d'esprit, Albin, et moins d'amour, etc.

Il s'agit bien là d'esprit! et *cette adresse à défendre une mauvaise cause, et la flamme qui applique cette adresse au secours.* Quels vains et malheureux propos! Peut-on dire en de plus mauvais vers des choses plus indignes du théâtre tragique?

V. 14. Dans toute la nature, aime-t-on autrement? etc.

Quoi! dans une tragédie une dissertation sur l'amour-propre! Finissons. Il a bien fallu faire quelques remarques sur ce premier acte, pour montrer que c'est une peine perdue d'en faire sur les autres. Un commentaire peut être utile quand on a des beautés et des défauts à examiner: mais ce serait vouloir outrager la mémoire de Corneille de s'appesantir sur toutes les fautes d'un ouvrage où il n'y a guère que des fautes. Finissons nos remarques par respect pour lui: rendons-lui justice; convenons que c'est un grand homme qui fut trop souvent différent de lui-même, sans que ses pièces malheureuses fissent tort aux beaux morceaux qui sont dans les autres.

REMARQUES SUR PULCHÉRIE,

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1672.

Préface du commentateur. — Pulchérie était une fille de l'empereur Arcadius et de l'impératrice Eudoxie. Elle avait toute l'ambition de sa mère. Corneille dit, dans son avis au lecteur, que ses talents étaient merveilleux, et que, dès l'âge de quinze ans, *elle empiéta l'empire sur son frère.* Il est vrai que ce frère, Théodose II, était un homme très-faible, qui fut longtemps gouverné par cette sœur impérieuse, plus capable d'intrigues que d'affaires, plus occupée de soutenir son crédit que de défendre l'empire, et n'ayant pour ministres que des esclaves sans courage.

Aussi ce fut de son temps que les peuples du Nord ravagèrent l'empire romain. Cette princesse, après la mort de Théodose le jeune, épousa un vieux militaire, aussi peu fait pour gouverner que Théodose; elle en fit son premier domestique, sous le nom d'empereur. C'était un homme qui n'avait su se conduire ni dans la guerre ni dans la paix. Il

avait été longtemps prisonnier de Genseric ; et, quand il fut sur le trône, il ne se mêla que des querelles des Eutychiens et des Nestoriens. On sent un mouvement d'indignation quand on lit, dans la continuation de l'*Histoire romaine* de Laurent Échard, le puéril et honteux éloge de Pulchérie et de Martian. « Pulchérie, dit l'auteur, dont les vertus avaient mérité la confiance de tout l'empire, offrit la couronne à Martian, pourvu qu'il voulût l'épouser, et qu'il la laissât fidèle à son vœu de virginité. »

Quelle pitié! il fallait dire, pourvu qu'il la laissât demeurer fidèle à son vœu d'ambition et d'avarice ; elle avait cinquante ans, et Martian soixante et dix.

Il est permis à un poëte d'ennoblir ses personnages et de changer l'histoire, surtout l'histoire de ces temps de confusion et de faiblesse. Corneille intitula d'abord cette pièce *tragédie;* il la présenta aux comédiens, qui refusèrent de la jouer. Ils étaient plus frappés de leurs intérêts que de la réputation de Corneille ; il fut obligé de la donner à une mauvaise troupe qui jouait au Marais, et qui ne put se soutenir ; et malheureusement pour *Pulchérie*, on joua *Mithridate* à peu près dans le même temps ; car *Pulchérie* fut représentée les derniers jours de 1672, et *Mithridate* les premiers de 1673.

Fontenelle prétend que son oncle Corneille se peignit lui-même avec bien de la force dans le personnage de Martian. Voici comme Martian parle de lui-même dans la première scène du second acte.

J'aimois quand j'étois jeune, et ne déplaisois guère :
Quelquefois de soi-même on cherchoit à me plaire ;
Je pouvois aspirer au cœur le mieux placé ;
Mais, hélas! j'étois jeune, et ce temps est passé.
Le souvenir en tue, et l'on ne l'envisage
Qu'avec, s'il faut le dire, une espèce de rage,
On le repousse, on fait cent projets superflus ;
Le trait qu'on porte au cœur s'enfonce d'autant plus ;
Et ce feu, que de honte on s'obstine à contraindre,
Redouble par l'effort qu'on se fait pour l'éteindre.

Si ces vers d'un vieux berger, plutôt que d'un vieux capitaine, ont paru *forts* à Fontenelle, ils n'en sont pas moins faibles. Enfin Pulchérie épouse Martian. Un Aspar en est tout étonné : *Quoi!* dit-il, *tout vieil et tout cassé qu'il est?* Pulchérie répond ; *Tout vieil et tout cassé, je l'épouse; il me plaît; j'ai mes raisons.*

Cette Pulchérie qui dit à Léon, *j'ai de la fierté*, s'exprime trop souvent en soubrette de comédie.

Je vois entrer Irène ; Aspar la trouve belle.
Faites agir pour vous l'amour qu'il a pour elle.
Et, comme en ce dessein rien n'est à négliger,
Voyez ce qu'une sœur vous pourra ménager.
. . . .
Vous aimez, vous plaisez ; c'est tout auprès des femmes.

C'est par là qu'on surprend, qu'on enlève leurs âmes.

. . . .

Aspar vous aura vue, et son âme est chagrine....
— Il m'a vue, et j'ai vu quel chagrin le domine.
Mais il n'a pas laissé de me faire juger
Du choix que fait mon cœur quel sera le danger.
Il part de bons avis quelquefois de la haine.
On peut tirer du fruit de tout ce qui fait peine.
Et des plus grands desseins qui peut venir à bout,
Prête l'oreille à tous, et fait profit de tout.

C'est ainsi que la pièce est écrite. La matière y est digne de la forme. C'est un mariage ridicule traversé ridiculement et conclu de même.

L'intrigue de la pièce, le style et le mauvais succès déterminèrent Corneille à ne donner à cet ouvrage que le titre de *comédie héroïque ;* mais, comme il n'y a ni comique ni héroïsme dans la pièce, il serait difficile de lui donner un nom qui lui convînt.

Il semble pourtant que, si Corneille avait voulu choisir des sujets plus dignes du théâtre tragique, il les aurait peut-être traités convenablement ; il aurait pu rappeler son génie qui fuyait de lui. On en peut juger par le début de Pulchérie :

Je vous aime, Léon, et n'en fais point mystère ;
Des feux tels que les miens n'ont rien qu'il faille taire.
Je vous aime, et non pas de cette folle ardeur
Que les yeux éblouis font maîtresse du cœur ;
Non d'un amour conçu par les sens en tumulte,
A qui l'âme applaudit sans qu'elle se consulte,
Et qui, ne concevant que d'aveugles désirs,
Languit dans les faveurs, et meurt dans les plaisirs.

Ces premiers vers en effet sont imposants ; ils sont bien faits ; il n'y a pas une faute contre la langue, et ils prouvent que Corneille aurait pu écrire encore avec force et avec pureté, s'il avait voulu travailler davantage ses ouvrages. Cependant les connaisseurs d'un goût exercé sentiront bien que ce début annonce une pièce froide. Si Pulchérie aime ainsi, son amour ne doit guère toucher. On s'aperçoit encore que c'est le poëte qui parle, et non la princesse. C'est un défaut dans lequel Corneille tombe toujours. Quelle princesse débutera jamais par dire que l'amour *languit dans les faveurs, et meurt dans les plaisirs?* Quelle idée ces vers ne donnent-ils pas d'une volupté que Pulchérie ne doit pas connaître? De plus, cette Pulchérie ne fait que répéter ce que Viriate a dit dans la tragédie de *Sertorius :*

Ce ne sont pas les sens que mon amour consulte;
Il hait des passions l'impétueux tumulte.

Il y a des beautés de pure déclamation, il y a des beautés de sentiment, qui sont les véritables. Cette pièce tombe dans le même inconvénient qu'*Othon*. Trois personnes se disputent la main de la nièce d'O-

thon; et ici on voit trois prétendants à Pulchérie, nulle grande intrigue, nul événement considérable, pas un seul personnage auquel on s'intéresse. Il y a quelques beaux vers dans *Othon*, et ce mérite manque à *Pulchérie*. On y parle d'amour de manière à dégoûter de cette passion, s'il était possible. Pourquoi Corneille s'obstinait-il à traiter l'amour? Sa comédie héroïque de *Tite et Bérénice* devait lui apprendre que ce n'était pas à lui de faire parler des amants, ou plutôt qu'il ne devait plus travailler pour le théâtre : *solve senescentem*. Il veut de l'amour dans toutes ses pièces; et depuis *Polyeucte*, ce ne sont que des contrats de mariage, où l'on stipule pendant cinq actes les intérêts des parties, ou des raisonnements alambiqués sur le devoir des *vrais amants*. A l'égard du style, tandis qu'il se perfectionnait tous les jours en France, Corneille le gâtait de jour en jour. C'est, dès la première scène, l'*habitude à régner*, *et l'horreur d'en déchoir*, c'est *un penchant flatteur qui fait des assurances*, ce sont *des hauts faits qui portent à grands pas à l'empire*.

C'est un vieux Martian qui conte ses amours à sa fille Justine, et qui lui dit : *Allons, parle aussi des tiens; c'est mon tour d'écouter*. La bonne Justine lui dit *comment elle est tombée amoureuse*, *et comment son imprudente ardeur*, *prête à s'évaporer*, *respecte sa pudeur*.

On parle toujours d'amour à la Pulchérie, âgée de cinquante ans. Elle aime un prince nommé Léon, et elle prie une fille de sa cour de faire l'amour à ce Léon, afin qu'elle, impératrice, puisse s'en détacher.

Qu'il est fort, cet amour! sauve-m'en si tu peux.
Vois Léon, parle-lui, dérobe-moi ses vœux.
M'en faire un prompt larcin, c'est me rendre service.

De tels vers sont d'une mauvaise comédie, et de tels sentiments ne sont pas d'une tragédie.

Mais que dirons-nous de ce vieux Martian amoureux de la vieille Pulchérie? Cette impératrice entame avec lui une plaisante conversation au cinquième acte :

On m'a dit que pour moi vous aviez de l'amour;
Seigneur, seroit-il vrai?

MARTIAN.

Qui vous l'a dit, madame?

PULCHÉRIE.

Vos services, mes yeux....

A quoi le bonhomme répond, « qu'il s'est tu après s'être rendu, qu'en effet il languit, il soupire, mais qu'enfin la langueur qu'on voit sur son visage est encore plus l'effet de l'amour que de l'âge. »

J'aime encore mieux je ne sais quelle farce dans laquelle un vieillard est saisi d'une toux violente devant sa maîtresse, et lui dit : *Mademoiselle, c'est d'amour que je tousse*.

J'avoue, sans balancer, que les Pradon, les Bonnecorse, les Coras,

les Danchet, n'ont rien fait de si plat et de si ridicule que toutes ces dernières pièces de Corneille. Mais je n'ai dû le dire qu'après l'avoir prouvé.

Corneille se plaint, dans une de ses épîtres, des succès de son rival; il finit par dire :

Et la seule tendresse est toujours à la mode.

Oui, la seule tendresse de Racine, la tendresse vraie, touchante, exprimée dans un style égal à celui du quatrième livre de Virgile, et non pas la tendresse fausse et froide, mal exprimée.

Ce que peu de gens ont remarqué, c'est que Racine, en traitant toujours l'amour, a parfaitement observé ce précepte de Despréaux :

Qu'Achille aime autrement que Tyrcis et Philène[1],
Et que l'amour, souvent de remords combattu,
Paroisse une foiblesse, et non une vertu.

Le rôle de Mithridate est au fond par lui-même un peu ridicule. Un vieillard jaloux de ses deux enfants, est un vrai personnage de comédie; et la manière dont il arrache à Monime son secret, est petite et ignoble; on l'a déjà dit ailleurs, et rien n'est plus vrai. Mais que ce fond est enrichi et ennobli! que Mithridate sent bien ses fautes, et qu'il se reproche dignement sa faiblesse!

Quoi! des plus chères mains craignant les trahisons[2],
J'ai pris soin de m'armer contre tous les poisons;
J'ai su, par une longue et pénible industrie,
Des plus mortels venins prévenir la furie.
Ah! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
Et repoussant les traits d'un amour dangereux,
Ne pas laisser remplir d'ardeurs empoisonnées
Un cœur déjà glacé par le froid des années!

Quand un homme se reproche ses fautes avec tant de force et de noblesse, avec un langage si sublime et si naturel, on les lui pardonne.

C'est ainsi que Roxane se dit à elle-même :

Tu pleures, malheureuse! ah! tu devois pleurer[3],
Lorsque d'un vain désir à ta perte poussée
Tu conçus de le voir la première pensée.

On ne voit point, dans ces excellents ouvrages, de *héros qui porte un beau feu dans son sein*[4], de *princesse aimant sa renommée, qui, quand elle dit qu'elle aime, est sûre d'être aimé*[5]. On n'y fait point *un compliment*[6], *plus en homme d'esprit qu'en véritable amant; l'absence aux vrais amants* n'y est pas *pire que la peste*[7]. Un héros n'y dit point, comme dans *Alcibiade*[8], que *quand il a troublé la paix d'un*

1. *Art poétique*, III, 99-101. (ÉD.) — 2. *Mithridate*, IV, V. (ÉD.)
3. *Bajazet*, IV, V. (ÉD.) — 4. *OEdipe*, I, III. (ÉD.) — 5. *Pompée*, II, I. (ÉD.)
6. *Othon*, II, II, (ÉD.) — 7. *OEdipe*, I, I. (ÉD.)
8. Campistron, *Alcibiade*, I, III. (ÉD.)

jeune cœur, il a cent fois éprouvé qu'un mortel peut goûter un bonheur achevé. Phèdre, dans son admirable rôle, le chef-d'œuvre de l'esprit humain, et le modèle éternel, mais inimitable, de quiconque voudra jamais écrire en vers; Phèdre se fait plus de reproches que le mari le plus austère ne pourrait lui en faire. C'est ainsi, encore une fois, qu'il faut parler d'amour, ou n'en point parler du tout.

C'est surtout en lisant ce rôle de Phèdre, qu'on s'écrie avec Despréaux[1] :

Eh! qui, voyant un jour la douleur vertueuse
De Phèdre, malgré soi perfide, incestueuse,
D'un si noble travail justement étonné,
Ne bénira d'abord le siècle fortuné
Qui, rendu plus fameux par tes illustres veilles,
Vit naître sous ta main ces pompeuses merveilles?

Ces merveilles étaient plus touchantes que pompeuses. Que ceux-là se sont trompés, qui ont dit et répété que Racine avait gâté le théâtre par la tendresse, tandis que c'est lui seul qui a épuré ce théâtre, infecté toujours avant lui, et presque toujours après lui, d'amours postiches, froids et ridicules, qui déshonorent les sujets les plus graves de l'antiquité! Il vaudrait autant se plaindre du quatrième livre de Virgile, que de la manière dont Racine a traité l'amour. Si on peut condamner en lui quelque chose, c'est de n'avoir pas toujours mis dans cette passion toutes les fureurs tragiques dont elle est susceptible, de ne lui avoir pas donné toute sa violence, de s'être quelquefois contenté de l'élégance, de n'avoir que touché le cœur, quand il pouvait le déchirer; d'avoir été faible dans presque tous ses derniers actes. Mais tel qu'il est, je le crois le plus parfait de tous nos poëtes. Son art est si difficile, que depuis lui nous n'avons pas vu une seule bonne tragédie. Il y en a eu seulement quelques-unes, en très-petit nombre, dans lesquelles les connaisseurs trouvent des beautés; et, avant lui, nous n'en avons eu aucune qui fût bien faite du commencement jusqu'à la fin. L'auteur de ce commentaire est d'autant plus en droit d'annoncer cette vérité, que lui-même s'étant exercé dans le genre tragique, n'en a connu que les difficultés, et n'est jamais parvenu à faire un seul ouvrage qu'il ne regardât comme très-médiocre.

Non-seulement Racine a presque toujours traité l'amour comme une passion funeste et tragique, dont ceux qui en sont atteints rougissent; mais Quinault même sentit dans ses opéras que c'est ainsi qu'il faut représenter l'amour.

Armide commence par vouloir perdre Renaud, l'ennemi de sa secte :

Le vainqueur de Renaud, si quelqu'un le peut être[2],
Sera digne de moi.

Elle ne l'aime que malgré elle; sa fierté en gémit; elle veut cacher sa faiblesse à toute la terre; elle appelle la Haine à son secours :

1. Épître VII, à Racine, vers 79-84. (Éd.) — 2. *Armide* I, II. (Éd.)

Venez, Haine implacable!
Sortez du gouffre épouvantable
Où vous faites régner une éternelle horreur.
Sauvez-moi de l'amour, rien n'est si redoutable;
Rendez-moi mon courroux, rendez-moi ma fureur,
Contre un ennemi trop aimable.

Il y a même de la morale dans cet opéra. La Haine qu'Armide a invoquée lui dit :

Je ne puis te punir d'une plus rude peine,
Que de t'abandonner pour jamais à l'amour.

Sitôt que Renaud s'est regardé dans le miroir symbolique qu'on lui présente, il a honte de lui-même; il s'écrie :

Ciel! quelle honte de paroître
Dans l'indigne état où je suis!

Il abandonne sa maîtresse pour son devoir sans balancer. Ces lieux communs de *morale lubrique*, que Boileau reproche à Quinault[1], ne sont que dans la bouche des génies séducteurs qui ont contribué à faire tomber Renaud dans le piége.

Si on examine les admirables opéras de Quinault, *Armide*, *Roland*, *Atys*, *Thésée*, *Amadis*, l'amour y est tragique et funeste. C'est une vérité que peu de critiques ont reconnue, parce que rien n'est si rare que d'examiner. Y a-t-il rien, par exemple, de plus noble et de plus beau que ces vers d'Amadis?

J'ai choisi la gloire pour guide[2];
J'ai prétendu marcher sur les traces d'Alcide.
Heureux si j'avois évité
Le charme trop fatal dont il fut enchanté!
Son cœur n'eut que trop de tendresse.
Je suis tombé dans son malheur;
J'ai mal imité sa valeur,
J'imite trop bien sa foiblesse.

Enfin, Médée elle-même ne rend-elle pas hommage aux mœurs qu'elle brave, dans ces vers si connus :

Le destin de Médée est d'être criminelle[3],
Mais son cœur étoit né pour aimer la vertu.

Voyez sur Quinault, et sur les règles de la tragédie, la *Poétique* de M. Marmontel, ouvrage rempli de goût, de raison et de science.

On aurait pu placer ces réflexions au-devant de toute autre pièce que *Pulchérie;* mais elles se sont présentées ici, et elles ont distrait un moment l'auteur des remarques du triste soin de faire réimprimer

1. Boileau, satire X, 141. (Éd.) — 2. *Amadis*, I, I. (Éd.)
3. *Thésée*, II, I. (Éd.)



des pièces que Corneille aurait dû oublier, qui n'ôtent rien aux grandes beautés de ses ouvrages, mais qu'enfin il est difficile de pouvoir lire.

PRÉFACE DE PULCHÉRIE,

PAR CORNEILLE.

« J'aurai de quoi me satisfaire, si cet ouvrage est aussi heureux à la lecture qu'il l'a été à la représentation; et, si j'ose ne vous dissimuler rien, je me flatte assez pour l'espérer. »

Il se flatte beaucoup trop. Cet ouvrage ne fut point heureux à la représentation, et ne le sera jamais à la lecture, puisqu'il n'est ni intéressant, ni conduit théâtralement, ni bien écrit. Il s'en faut beaucoup.

On a prétendu que ce grand homme tombé si bas n'était pas capable d'apprécier ses ouvrages; qu'il ne savait pas distinguer les admirables scènes de *Cinna*, de *Polyeucte*, de celles d'*Agésilas* et d'*Attila*. J'ai peine à le croire. Je pense plutôt qu'appesanti par l'âge et par la dernière manière qu'il s'était faite insensiblement, il cherchait à se tromper lui-même.

REMARQUES SUR SURÉNA.

GÉNÉRAL DES PARTHES.

TRAGÉDIE REPRÉSENTÉE EN 1674.

Préface du commentateur. — Suréna n'est point un nom propre, c'est un titre d'honneur, un nom de dignité. Le Suréna des Parthes était l'Ethmadoulet des Persans d'aujourd'hui, le grand vizir des Turcs. Cette méprise ressemble à celle de plusieurs de nos écrivains, qui ont parlé d'un Azem, grand vizir de la Porte-Ottomane, ne sachant pas que *vizir azem* signifie *grand vizir*. Mais la méprise est bien plus pardonnable à Corneille qu'à ces historiens, parce que l'histoire des Parthes nous est bien moins connue que celle des nouveaux Persans et des Turcs.

La tragédie de *Suréna* fut jouée les derniers jours de 1674, et les premiers de 1675 : elle roule tout entière sur l'amour. Il semblait que Corneille voulût jouter contre Racine. Ce grand homme avait donné son *Iphigénie* la même année 1674. J'avoue que je regarde *Iphigénie*

comme le chef-d'œuvre de la scène ; et je souscris à ces beaux vers de Despréaux :

Jamais Iphigénie en Aulide immolée[1],
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,
Que, dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait sous son nom verser la Champmêlé.

Veut-on de la grandeur, on la trouve dans Achille, mais telle qu'il la faut au théâtre, nécessaire, passionnée, sans enflure, sans déclamation. Veut-on de la vraie politique, tout le rôle d'Ulysse en est plein; et c'est une politique parfaite, uniquement fondée sur l'amour du bien public; elle est adroite; elle est noble; elle ne disserte point; elle augmente la terreur. Clytemnestre est le modèle du grand pathétique; Iphigénie celui de la simplicité noble et intéressante; Agamemnon est tel qu'il doit être : et quel style ! c'est là le vrai sublime.

Après *Suréna*, Pierre Corneille renonça au théâtre, auquel il eût dû renoncer plus tôt. Il survécut près de dix ans à cette pièce, et fut témoin des succès mérités de son illustre rival; mais il avait la consolation de voir représenter ses anciennes pièces avec des applaudissements toujours nouveaux; et c'est aux beaux morceaux de ces anciens ouvrages que nous renvoyons le lecteur. Il remarquera que tout ce qui est bien pensé dans ces chefs-d'œuvre est presque toujours bien exprimé, à quelques tours et quelques termes près qui ont vieilli; et qu'il n'est obscur, guindé, alambiqué, incorrect, faible, et froid, que quand il n'est pas soutenu par la force du sujet. Presque tout ce qui est mal exprimé chez lui ne méritait pas d'être exprimé. Il écrivait très-inégalement, mais je ne sais s'il avait un génie inégal, comme on le dit; car je le vois toujours, dans ses meilleures pièces et dans ses plus mauvaises, attaché à la solidité du raisonnement, à la force et à la profondeur des idées, presque toujours plus occupé de disserter que de toucher; plein de ressources, jusque dans les sujets les plus ingrats, mais de ressources souvent peu tragiques; choisissant mal tous ses sujets, depuis *OEdipe;* inventant des intrigues, mais petites, sans chaleur et sans vie; s'étant fait un mauvais style, pour avoir travaillé trop rapidement; et cherchant à se tromper lui-même sur ses dernières pièces. Son grand mérite est d'avoir trouvé la France agreste, grossière, ignorante, sans esprit, sans goût, vers le temps du *Cid*, et de l'avoir changée : car l'esprit qui règne au théâtre est l'image fidèle de l'esprit d'une nation. Non-seulement on doit à Corneille la tragédie, la comédie, mais on lui doit l'art de penser.

Il n'eut pas le pathétique des Grecs; il n'en donna une idée que dans le dernier acte de *Rodogune;* et le tableau que forme ce cinquième acte me paraît, avec ses défauts, très-supérieur à tout ce que la Grèce admirait. Le tableau du cinquième acte d'*Athalie* est dans ce grand goût. Il faut avouer que tous les derniers actes des autres pièces, sans exception, sont maigres, décharnés, faibles en comparaison. Si vous excep-

1. Épître VII, à Racine, vers 3-6. (Éd.)

tez ces deux spectacles frappants, nos tragédies françaises ont été trop souvent des recueils de dialogues, plutôt que des actions pathétiques. C'est par là que nous péchons principalement; mais avec ce défaut, et quelques autres auxquels la nécessité de faire cinq actes assujettit les auteurs, on avoue que la scène française est supérieure à celle de toutes les nations anciennes et modernes. Cet art est absolument nécessaire dans une ville telle que Paris; mais avant Corneille cet art n'existait pas, et après Racine il paraît impossible qu'il s'accroisse.

Il n'est pas plus possible de faire un commentaire sur la pièce de *Suréna* que sur *Agésilas*, *Attila*, *Pulchérie*, *Pertharite*, *Tite et Bérénice*, *la Toison d'or*, *Théodore*. Si on a fait quelques réflexions sur *Othon*, c'est qu'en effet les beaux vers répandus dans la première scène soutenaient un peu le commentateur dans ce travail ingrat et dégoûtant. Je finirai par dire qu'il ne faut examiner que les ouvrages qui ont des beautés avec des défauts, afin d'apprendre aux jeunes gens à éviter les uns, et à imiter les autres; mais, pour les pièces aussi mal inventées que mal écrites, où les fautes innombrables ne sont pas rachetées par une seule belle scène, il est très-inutile de commenter ce qu'on ne peut lire.

On n'aura donc ici qu'une seule observation, que j'ai déjà souvent indiquée; c'est que plus Corneille vieillissait, plus il s'obstinait à traiter l'amour, lui qui, dans son dépit de réussir si mal, se plaignait *que la seule tendresse fût toujours à la mode* [1]. D'ordinaire la vieillesse dédaigne des faiblesses qu'elle ne ressent plus. L'esprit contracte une fermeté sévère qui va jusqu'à la rudesse; mais Corneille, au contraire, mit dans ses derniers ouvrages plus de galanterie que jamais : et quelle galanterie! peut-être voulait-il jouter contre Racine, dont il sentait, malgré lui, la prodigieuse supériorité dans l'art si difficile de rendre cette passion aussi noble, aussi tragique qu'intéressante. Il imprima que

Othon ni Suréna
Ne sont point des cadets indignes de Cinna.

Ils étaient pourtant des cadets très-indignes; et Pacorus, et Eurydice, et Palmis, et le Suréna, parlent d'amour comme des bourgeois de Paris.

Si le mérite est grand, l'estime est un peu forte.
Vous la pardonnerez à l'amour qui s'emporte.
Comme vous le forcez à se trop expliquer,
S'il manque de respect, vous l'en faites manquer.
Il est si naturel d'estimer ce qu'on aime,
Qu'on voudrait que partout on l'estimât de même;
Et la pente est si douce à vanter ce qu'il vaut,
Que jamais on ne craint de l'élever trop haut.

C'est dans ce style ridicule que Corneille fait l'amour dans ses vingt dernières tragédies, et dans quelques-unes des premières. Quiconque ne

1. *Discours au roi sur son retour de Flandre*, 1667, in-4°, vers 40. (ÉD.)

sent pas ce défaut est sans aucun goût, et quiconque veut le justifier se ment à lui-même. Ceux qui m'ont fait un crime d'être trop sévère m'ont forcé à l'être véritablement, et à n'adoucir aucune vérité. Je ne dois rien à ceux qui sont de mauvaise foi. Je ne dois compte à personne de ce que j'ai fait pour une descendante de Corneille, et de ce que j'ai fait pour satisfaire mon goût. Je connais mieux les beaux morceaux de ce grand génie que ceux qui feignent de respecter les mauvais. Je sais par cœur tout ce qu'il a fait d'excellent; mais on ne m'imposera silence en aucun genre sur ce qui me paraît défectueux.

Ma devise a toujours été : *Fari quæ sentiam* [1].

SURÉNA,

GÉNÉRAL DES PARTHES.

TRAGÉDIE.

ACTE V.

SCÈNE DERNIÈRE.

V. 22. Non, je ne pleure point, madame, mais je meurs.

Ce vers fournira la seule remarque qu'on croie devoir faire sur la tragédie de *Suréna*. *Je ne pleure point*, *mais je meurs*, serait le sublime de la douleur, si cette idée était assez ménagée, assez préparée pour devenir vraisemblable; car le vraisemblable seul peut toucher. Il faut, pour dire qu'on meurt de douleur, et pour en mourir en effet, avoir éprouvé, avoir fait voir un désespoir si violent, qu'on ne s'étonne pas qu'un prompt trépas en soit la suite; mais on ne meurt pas ainsi de mort subite après avoir fait des raisonnements politiques, et des dissertations sur l'amour. Le vers par lui-même est très-tragique; mais il n'est pas amené par des sentiments assez tragiques. Ce n'est pas assez qu'un vers soit beau, il faut qu'il soit placé, et qu'il ne soit pas seul de son espèce dans la foule.

1. Horace, livre I, od. VII, vers 9. (ÉD.)

REMARQUES SUR ARIANE,

TRAGÉDIE DE THOMAS CORNEILLE, REPRÉSENTÉE EN 1672.

Préface du commentateur. — Un grand nombre d'amateurs du théâtre ayant demandé qu'on joignît aux œuvres dramatiques de Pierre Corneille l'*Ariane* et l'*Essex* de Thomas Corneille, son frère, accompagnées aussi de commentaires, on n'a pu se refuser à ce travail.

Thomas Corneille était cadet de Pierre d'environ vingt années. Il a fait trente-trois pièces de théâtre, aussi bien que son aîné. Toutes ne furent pas heureuses; mais *Ariane* eut un succès prodigieux en 1672, et balança beaucoup la réputation du *Bajazet* de Racine, qu'on jouait en même temps, quoique assurément *Ariane* n'approche pas de *Bajazet*; mais le sujet était heureux. Les hommes, tout ingrats qu'ils sont, s'intéressent toujours à une femme tendre, abandonnée par un ingrat; et les femmes qui se retrouvent dans cette peinture pleurent sur elles-mêmes.

Presque personne n'examine à la représentation si la pièce est bien faite et bien écrite; on est touché; on a eu du plaisir pendant une heure; ce plaisir même est rare, et l'examen n'est que pour les connaisseurs.

On rapporte, dans la *Bibliothèque des théâtres*, qu'*Ariane* fut faite en quarante jours; je ne suis pas étonné de cette rapidité dans un homme qui a l'habitude des vers, et qui est plein de son sujet. On peut aller vite quand on se permet des vers prosaïques, et qu'on sacrifie tous les personnages à un seul. Cette pièce est au rang de celles qu'on joue souvent, lorsqu'une actrice veut se distinguer par un rôle capable de la faire valoir. La situation est très-touchante. Une femme qui a tout fait pour Thésée, qui l'a tiré du plus grand péril, qui s'est sacrifiée pour lui, qui se croit aimée, qui mérite de l'être, qui se voit trahie par sa sœur, et abandonnée par son amant, est un des plus heureux sujets de l'antiquité. Il est bien plus intéressant que la *Didon* de Virgile; car Didon a bien moins fait pour Énée, et n'est point trahie par sa sœur; elle n'éprouve point d'infidélité, et il n'y avait peut-être pas là de quoi se brûler.

Il est inutile d'ajouter que le sujet vaut infiniment mieux que celui de *Médée*. Une empoisonneuse, une meurtrière ne peut toucher des cœurs et des esprits bien faits.

Thomas Corneille fut plus heureux dans le choix de ce sujet que son frère ne le fut dans aucun des siens depuis *Rodogune*; mais je doute que Pierre Corneille eût mieux fait le rôle d'Ariane que son frère. On peut remarquer, en lisant cette tragédie, qu'il y a moins de solécismes et moins d'obscurités que dans les dernières pièces de Pierre Corneille. Le cadet n'avait pas la force et la profondeur du génie de l'aîné; mais

il parlait sa langue avec plus de pureté, quoique avec plus de faiblesse. C'était d'ailleurs un homme d'un très-grand mérite, et d'une vaste littérature; et si vous exceptez Racine, auquel il ne faut comparer personne, il était le seul de son temps qui fût digne d'être le premier au-dessous de son frère.

ARIANE,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 1. Je le confesse, Arcas, ma faiblesse redouble, etc.

Ce rôle d'Œnarus est visiblement imité de celui d'Antiochus dans *Bérénice*, et c'est une mauvaise copie d'un original défectueux par lui-même. De pareils personnages ne peuvent être supportés qu'à l'aide d'une versification toujours élégante, et de ces nuances de sentiment que Racine seul a connues.

Le confident d'Œnarus avoue que sans doute *Ariane est belle*. Œnarus a vu Thésée rendre *quelques soins à Mégiste et à Cyane;* cela l'a flatté *du côté d'Ariane*. C'est un amour de comédie, dans le style négligé de la comédie.

V. 17. Ariane vous charme, et sans doute elle est belle.

Ce vers, et tous ceux qui sont dans ce goût, prouvent assez ce que dit Riccoboni, que la tragédie en France est la fille du roman. Il n'y a rien de grand, de noble, de tragique, à aimer une femme parce qu'*elle est belle*. Il faudrait du moins relever ces petitesses par l'élégance de la poésie.

Que le lecteur dépouille seulement de la rime les vers suivants : « Vous sûtes que Thésée avait, par le secours d'Ariane, évité les détours du labyrinthe en Crète, et que, pour reconnaître un si fidèle amour, il fuyait avec elle vainqueur du Minotaure : quelle espérance vous laissaient des nœuds si bien formés ? » Voyez non-seulement combien ce discours est sec et languissant, mais à quel point il pèche contre la régularité.

Éviter les détours du labyrinthe en Crète. Thésée n'évita pas les détours du labyrinthe en Crète, puisqu'il fallait nécessairement passer par ces détours. La difficulté n'était pas de les éviter, mais de sortir en ne les évitant pas. Virgile dit :

Hic labor ille domus, et inextricabilis error.

Æn., VI, 27.

Ovide dit :

> Ducit in errorem variarum ambage viarum.
>
> *Met.* VIII, 161.

Racine dit .

> Par vous auroit péri le monstre de la Crète,
> Malgré tous les détours de sa vaste retraite.
> Pour en développer l'embarras incertain,
> Ma sœur du fil fatal eût armé votre main[1].

Voilà des images, voilà de la poésie, et telle qu'il la faut dans le style tragique.

Pour reconnaître un amour si fidèle. On ne reconnaît point un amour comme on reconnaît un service, un bienfait. *Si fidèle* n'est pas le mot propre. Ce n'est point comme fidèle, c'est comme passionnée qu'Ariane donna le fil à Thésée.

Des nœuds si bien formés. Un nœud est-il bien formé parce qu'on s'enfuit avec une femme? Cette expression lâche, triviale, vague, n'exprime pas ce qu'on doit exprimer. Examinez ainsi tous les vers, vous n'en trouverez que très-peu qui résistent à une critique exacte. Cette négligence dans le style, ou plutôt cette platitude, n'est presque pas remarquée au théâtre. Elle est sauvée par la rapidité de la déclamation, et c'est ce qui encourage tant d'auteurs à se négliger, à employer des termes impropres, à mettre presque toujours le boursouflé à la place du naturel, à rimer en épithètes, à remplir leurs vers de solécismes, ou de façons de parler obscures qui sont pires que des solécismes : pour peu qu'il y ait dans leurs pièces deux ou trois situations intéressantes, quoique rebattues, ils sont contents. Nous avons déjà dit que nous n'avons pas depuis Racine une tragédie bien écrite d'un bout à l'autre.

V. 89. D'un aveugle penchant le charme imperceptible
Frappe, saisit, entraîne, et rend un cœur sensible;
Et, par une secrète et nécessaire loi,
On se livre à l'amour sans qu'on sache pourquoi.

Ces vers sont une imitation de ces vers de *Rodogune* :

> Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
> *Dont par le doux rapport* les âmes assorties, etc.

et de ces vers de *la Suite du Menteur :*

> Quand les ordres du ciel nous ont faits l'un pour l'autre,
> Lise, c'est un accord bientôt fait que le nôtre, etc.

Redisons toujours que ces vers d'idylle, ces petites maximes d'amour conviennent peu au dialogue de la tragédie; que toute maxime doit échapper au sentiment du personnage; qu'il peut, par les expressions de son amour, dire rapidement un mot qui devienne maxime, mais non pas être un parleur d'amour.

1. *Phèdre,* II, v. (Éd.)

C'est ici qu'il ne sera pas inutile d'observer encore que *ces lieux communs de morale lubrique*[1], que Despréaux a tant reprochés à Quinault, se trouvent dans des ariettes détachées où ils sont bien placés, et que jamais le personnage de la scène ne prononce une maxime qu'à propos, tantôt pour faire pressentir sa passion, tantôt pour la déguiser. Ces maximes sont toujours courtes, naturelles, bien exprimées, convenables au personnage et à sa situation; mais quand une fois la passion domine, alors plus de ces sentences amoureuses. Arcabone dit à son frère[2]:

Vous m'avez enseigné la science terrible
Des noirs enchantements qui font pâlir le jour;
Enseignez-moi, s'il est possible,
Le secret d'éviter les charmes de l'amour.

Elle ne cherche point à discuter la difficulté de vaincre cette passion, à prouver que l'amour triomphe des cœurs les plus durs.

Armide ne s'amuse point à dire en vers faibles[3]:

Non, ce n'est point par choix, ni par raison d'aimer,
Qu'en voyant ce qui plaît on se laisse enflammer.

Elle dit en voyant Renaud[4]:

Achevons.... je frémis.... Vengeons-nous.... je soupire.

L'amour parle en elle, et elle n'est point parleuse d'amour.

(*Fin de la scène.*) Remarquons que le style de cette scène et de beaucoup d'autres est négligé, lâche, faible, prosaïque.

.... Au défaut d'être aimé,
Méritons jusqu'au bout de m'en voir estimé.

SCÈNE II.

V. 41. Un ami si parfait.... de si charmants appas....
J'en dis trop, c'est à vous de ne m'entendre pas.

Qui ne sent dans toute cette scène, et surtout en cet endroit, la pusillanimité de ce rôle? Avec ces *charmants appas!* Pourquoi ce pauvre roi dit-il ainsi son secret à Thésée? On laisse échapper les sentiments de son cœur devant sa maîtresse, mais non pas devant son rival.

SCÈNE III.

V. 24. Ma raison, qui toujours s'intéresse pour elle,
Me dit qu'elle est aimable, et mes yeux qu'elle est belle.

Ces vers, qui sont d'un bouquet à Iris, et *Ariane en beauté partout si renommée*, et *l'amour qui tâche d'ébranler Thésée sur le rapport de*

1. Boileau, satire X, vers 141. (Éd.). — 2. *Amadis*, II, II, (Éd.)
3. Th. Corneille, *Ariane*, I, I. (Éd.) — Quinault, *Armide*, II, V. (Éd.)

ses yeux, et cet *amour qui a beau parler quand le cœur se tait*, font de Thésée un héros de *Clélie*. Les raisonnements d'aimer ou n'aimer pas achèvent de gâter cette scène, qui d'ailleurs est bien conduite; mais ce n'est pas assez qu'une scène soit raisonnable, ce n'est que remplir un devoir indispensable; et quand il n'est question que d'amour, tout est froid et petit sans le style de Racine. Cette scène surtout manque de force, les combats du cœur y étaient nécessaires. Thésée, perfide envers une princesse à qui il doit sa vie et sa gloire, devrait avoir plus de remords.

SCÈNE IV.

V. 8. Vous pouvez là-dessus vous répondre vous-même, etc.

Phèdre devait là-dessus parler avec plus d'élégance. Cette scène est ennuyeuse, et l'amour de Phèdre et de Thésée déplaît à tout le monde. L'ennui vient de ce qu'on sait qu'ils s'aiment et qu'ils sont d'accord; ils n'ont plus rien alors d'intéressant à se dire. Cette scène pouvait être belle; mais quand Phèdre dit *que la gloire est le secours d'un cœur bien né*, et qu'avoir dit *une fois qu'on aime*, c'est le *dire toujours*, on ne croit pas entendre une tragédie.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 13. Mais quand d'un premier feu l'âme tout occupée
Ne trouve de douceurs qu'aux traits qui l'ont frappée,
C'est un sujet d'ennui qui ne peut s'exprimer
Qu'un amant qu'on néglige, et qui parle d'aimer.

On voit dans ces vers quelque chose du style de Pierre Corneille : ce sont des maximes générales, elles sont justes; mais disons toujours que les grandes passions ne s'expriment point en maximes. J'ai déjà remarqué que vous n'en trouvez pas un seul exemple dans Racine. *Trouver de la douceur à des traits*, n'est pas élégant; *c'est un sujet d'ennui qui ne peut s'exprimer*, est de la faible prose de comédie; *un amant qui parle d'aimer*, est un pléonasme.

V. 17. Pour m'en rendre la peine à souffrir plus aisée,
Tandis que le roi vient, parle-moi de Thésée.

Le premier vers est prosaïque et mal fait. *Parle-moi de Thésée tandis que le roi vient;* ce vers ne me paraît pas assez passionné. Ce *tandis que le roi vient*, semble dire, *parle-moi de Thésée en attendant*. Observez comme Hermione dans *Andromaque* dit la même chose avec plus de sentiment et d'élégance :

.... Qu'Oreste à son gré m'impute ses douleurs,
N'avons-nous d'entretien que celui de ses pleurs ?

Pyrrhus revient à nous. Eh bien! chère Cléone,
Conçois-tu les transports de l'heureuse Hermione?
Sais-tu quel est Pyrrhus? t'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits.... mais qui les peut compter?
Intrépide, et partout suivi de la victoire, etc.

Cela est bien supérieur aux *cent monstres dont l'univers a été dégagé par Thésée, et qui se voit purgé d'un mauvais sang;* à ces *victimes prises par Thésée et par Hercule*, etc.

V. 37. J'aime Phèdre; tu sais combien elle m'est chère.

Ce sentiment d'Ariane me paraît bien naturel, et en même temps du plus grand art. Le spectateur sent avec un extrême plaisir les raisons du silence de Phèdre.

V. 47. N'ayant jamais aimé, son cœur ne conçoit pas.
— Elle évite peut-être un cruel embarras.

Ce sentiment est encore très-touchant, quoique le mot d'*embarras* soit trop faible.

V. 50. Mais vivre indifférente, est-ce une vie heureuse?

Ce vers serait fort plat, si Ariane parlait d'elle-même; mais elle parle de sa sœur; elle la plaint de ne point aimer, tandis qu'en effet elle aime Thésée. On est déjà bien vivement intéressé.

SCÈNE II.

V. 1. Ne vous offensez point, princesse incomparable, etc.

Œnarus joue ici le rôle de l'Antiochus de *Bérénice;* mais il est bien moins raisonnable et bien moins touchant; il a le ridicule de parler d'amour à une princesse dont il sait que Thésée est idolâtré, et qu'il croit que Thésée adore; et il ne l'a aimé que depuis qu'il a été témoin de leurs amours. Antiochus, au contraire, a aimé Bérénice avant qu'elle se fût déclarée pour Titus, et il ne lui parle que lorsqu'il va la quitter pour jamais. Ce qui rend surtout Œnarus très-inférieur à Antiochus, c'est la manière dont il parle.

Thésée a du mérite, et il l'a dit cent fois. Les sens ravis d'OEnarus ont cédé à l'amour dès qu'il a vu Ariane. Il fallait n'en parler plus, il l'a fait par respect. Il n'a point changé d'âme, il a langui d'amour tout consumé. Il demande, pour *flatter son martyre, un mot favorable et un sincère soupir.*

Ariane répond qu'elle n'est *point ingrate*, que Thésée *se trouve adoré dans son cœur*, que *dès la première fois elle l'a déclaré;* et répète encore, *dès la première fois*, comme si c'était un beau discours à répéter. Ce dialogue trop négligé devait être écrit avec la plus grande finesse. On ne s'aperçoit pas de ces défauts à la représentation; ils choquent beaucoup à la lecture.

SCÈNE III.

V. 1. Prince, mon trouble parle, etc.

On ne doit, ce me semble, faire un pareil aveu que quand il est absolument nécessaire. Aucune raison ne doit engager Œnarus à se déclarer le rival de Thésée. Antiochus, dans *Bérénice*, ne fait un pareil aveu qu'à la fin du cinquième acte; et c'est en quoi il y a un très-grand art. Le style d'Œnarus met le comble à l'insipidité de son rôle; il adore *les charmes de son amour*, il en fait *l'aveu au point de l'hymen*. Il dit que *c'est montrer assez ce qu'est un si beau feu*, et qu'il est *trahi par sa vertu*. Comment est-il trahi par sa vertu, puisqu'il renonce à un si beau feu, et qu'il va préparer le mariage de Thésée et d'Ariane?

SCÈNE IV.

V. 10. . . . . Apprenez un projet de ma flamme, etc.

Ce dessein d'Ariane d'unir une sœur qu'elle aime à l'ami de Thésée, tandis que cette sœur lui prépare la plus cruelle trahison, forme une situation très-belle et très-intéressante: c'est là connaître l'art de la tragédie et du dialogue, c'est même une espèce de coup de théâtre. L'embarras de Thésée et l'extrême bonté d'Ariane attachent le spectateur le plus indifférent : les vers, à la vérité, sont faibles.

V. 17. Ma sœur a du mérite, elle est aimable et belle....
L'offre de cet hymen rendra sa joie extrême, etc.

sont des expressions trop négligées; mais la scène par elle-même est excellente.

SCÈNE V.

V. 5. Je vous comprends tous deux, vous arrivez d'Athènes.

Ariane tombe dans la même méprise que Bérénice, qui impute au trouble de Titus un tout autre sujet que le véritable. Il vaudrait mieux peut-être qu'Ariane demandât à Pirithoüs si les Athéniens ne s'opposent pas à son mariage avec Thésée, plutôt que de soupçonner tout d'un coup qu'ils s'y opposent : mais enfin cette méprise, ne servant qu'à faire éclater davantage l'amour d'Ariane, intéresse beaucoup pour elle.

V. 15. Et comment pourroit-il avoir le cœur si bas
Que tenir tout de vous et ne vous aimer pas?

Ces deux vers sont imités de ces deux-ci de Sévère dans *Polyeucte* [1].

Un cœur qui vous chérit ; mais quel cœur assez bas
Auroit pu vous connoître et ne vous chérir pas?

1. Acte IV, scène V. (ED.)

Ce mot *bas* n'est tolérable ni dans la bouche de Sévère, ni dans celle de Pirithoüs. Un homme n'est point du tout *bas* pour connaître une femme et ne la pas aimer; et ce n'est point à Pirithoüs à dire que son ami aurait le cœur *bas*, s'il n'aimait pas Ariane : de plus, ce n'est point une bassesse d'être perfide en amour. Chaque chose a son nom propre; et sans la convenance des termes il n'y a rien de beau.

V. 27. . . . . Les moindres lâchetés
Sont pour votre grand cœur des crimes détestés.

Cette impropriété de termes déplaît à quiconque aime la justesse dans les discours. Le mot de *lâcheté* ne convient pas plus que celui de *bas :* et *l'ardeur sans pareille pour la gloire*, est déplacée quand il s'agit d'amour. Cette scène ressemble encore à celle où Antiochus vient annoncer à Bérénice qu'elle doit renoncer à Titus; mais il y a bien plus d'art à faire apprendre le malheur de Bérénice par son amant même, qu'à faire instruire Ariane de sa disgrâce par un homme qui n'y a nul intérêt.

V. 33. . . . . Moi, qui voudrois pour Thésée
A cent et cent périls voir ma vie exposée!

Cela est encore imité de Racine[1]

Moi, dont vous connoissez le trouble et le tourment,
Quand vous ne me quittez que pour quelque moment;
Moi qui mourrois le jour qu'on voudroit m'interdire
De vous....

Cela vaut mieux que *cent et cent périls;* mais la situation est tres-touchante, et c'est presque toujours la situation qui fait le succès au théâtre.

SCÈNE VI.

V. 2. Il n'en faut point douter, je suis trahie, etc.

Il manque peut-être à cette scène de la gradation dans la douleur, et de la force dans les sentiments. Ariane ne doit point dire *qu'elle regrette cette raison barbare*. La raison ne s'oppose point du tout à sa juste douleur, et ce n'est pas ainsi que le désespoir s'exprime : c'est le poëte qui fait là une petite digression sur la *raison barbare;* ce n'est point Ariane. Thomas Corneille imitait souvent de son frère ce grand défaut qui consiste à vouloir raisonner quand il faut sentir.

SCÈNE VIII.

V. 2. Vous avez cru Thésée un héros tout parfait?
Vous l'estimiez, sans doute; et qui ne l'eût pas fait?
. . . . Plus d'honneur, tout chancelle.

1. *Bérénice*, II, IV. (ÉD.)

Voilà des expressions bien étranges ; il n'était plus permis d'écrire avec tant de négligence, après les modèles que Thomas Corneille avait devant les yeux.

V. 12. **Son sang devroit payer la douleur qui me presse.**

Pour parler ainsi, Ariane devrait être plus sûre de l'infidélité de Thésée. Ce que lui a dit Pirithoüs n'est point assez clair pour la convaincre de son malheur; elle devait demander des éclaircissements à Pirithoüs, elle devait même chercher Thésée. L'amour aime à se flatter; le doute, l'agitation, le trouble, devaient être plus marqués. Phèdre se présente ici d'elle-même; c'était à sa sœur à la faire prier de venir. Phèdre ne doit point dire : *Quoi ! Thésée ?*.... Feindre en cette occasion de l'étonnement, c'est un artifice qui rend Phèdre odieuse.

V. 44. **Le ciel m'inspira bien, quand par l'amour séduite**
Je vous fis, malgré vous, accompagner ma fuite.
Il semble que dès lors il me faisoit prévoir
Le funeste besoin que j'en devois avoir.

Voilà quatre vers dignes de Racine.

V. 51. **Hélas! et plût au ciel que vous sussiez aimer!**

Ce vers est encore fort beau, et par le naturel dont il est, et par la situation. Elle souhaite que sa sœur connaisse l'amour; et pour son malheur Phèdre ne le connaît que trop. Il serait à souhaiter que les vers suivants fussent dignes de celui-là.

ACTE III.

SCÈNE I.

Cette scène est une de celles qui devraient être traitées avec le plus d'art et d'élégance. C'est le mérite de bien dire qui seul peut donner du prix à ces dialogues, où l'on ne peut dire que des choses communes. Que serait Aricie, que serait Atalide, si l'auteur n'avait employé tous les charmes de la diction pour faire valoir un fond médiocre? C'est là ce que la poésie a de plus difficile; c'est elle qui orne les moindres objets,

Qui dit sans s'avilir les plus petites choses[1],
Fait des plus secs chardons des œillets et des roses.
« In tenui labor, at tenuis non gloria[2]. »

Ce rôle de Phèdre était très-délicat à traiter : quelque chose qu'elle dise pour se justifier, elle est coupable; et dès qu'elle a fait l'aveu de sa passion à Thésée, on ne peut la regarder que comme une perfide qui cherche à pallier sa trahison. Cependant, il y a beaucoup d'art et de

1. Boileau épître IX, 49-50. (Éd.) — 2. Virgile, *Georg.*, IV, 6. (Éd.)

bienséance dans les reproches qu'elle se fait, et dans la résolution qu'elle semble prendre.

> Que de foiblesse! Il faut l'empêcher d'en jouir,
> Combattre incessamment son infidèle audace.
> Allez, Pirithoüs, revoyez-le, de grâce.

Et si les vers étaient meilleurs, ce sentiment rendrait Phèdre supportable.

V. 46. Nous avancerions peu, madame, il vous adore.

Le personnage de Pirithoüs est un peu lâche : est-ce à lui d'encourager Phèdre dans sa perfidie?

V. 58. Quoi! je la trahirois, etc.

L'art du dialogue exige qu'on réponde précisément à ce que l'interlocuteur a dit. Ce n'est que dans une grande passion, dans l'excès d'un grand malheur, qu'on doit ne pas observer cette règle : l'âme alors est toute remplie de ce qui l'occupe, et non de ce qu'on lui dit. C'est alors qu'il est beau de ne pas bien répondre; mais ici Pirithoüs ouvre à Phèdre la voie la plus convenable et la plus honnête de réussir dans sa passion : cette passion même doit la forcer à répondre à l'ouverture de Pirithoüs.

SCÈNE II.

V. 3. .... Quand au repentir on le porte à céder,
Croit-il que mon amour ose trop demander?

Ces scènes sont trop faiblement écrites; mais le plus grand défaut est la nécessité malheureuse où l'auteur met Phèdre de ne faire que tromper. Il fallait un coup de l'art pour ennoblir ce rôle. Peut-être si Phèdre avait pu espérer qu'Ariane épouserait le roi de Naxe, si sur cette espérance elle s'était engagée avec Thésée, alors étant moins coupable elle serait beaucoup plus intéressante.

Ariane d'ailleurs ne dit pas toujours ce qu'elle doit dire; elle se sert du mot de *rage*, elle veut qu'on peigne bien sa *rage:* ce n'est pas ainsi qu'on cherche à attendrir son amant.

SCÈNE III.

V. 1. Par ce que je vous dis, ne croyez pas, madame,
Que je veuille applaudir à sa nouvelle flamme, etc.

Cette scène est inutile, et par là devient languissante au théâtre. Pirithoüs ne fait que redire en vers faibles ce qu'il a déjà dit; et Ariane dit des choses trop vagues.

SCÈNE IV.

V. 1. Approchez-vous, Thésée, et perdez cette crainte.

Cette scène est très-touchante au théâtre, du moins de la part d'A-

riane : elle le serait encore davantage si Ariane n'était pas tout à fait sûre de son malheur. Il faut toujours faire durer cette incertitude le plus qu'on peut; c'est elle qui est l'âme de la tragédie : l'auteur l'a si bien senti, qu'Ariane semble encore douter du changement de Thésée, quand elle doit en être sûre. *Pourquoi m'aborder*, dit-elle, *la rougeur au front*, *quand rien ne vous confond ? et*, *si ce qu'on m'a dit a quelque vérité*, etc.; c'est s'exprimer en doutant, et c'est ce qui est dans la nature; mais il ne fallait donc pas que, dans les scènes précédentes, on l'eût instruite positivement qu'elle était abandonnée.

V. 5. Un héros tel que vous, à qui la gloire est chère,
Quoi qu'il fasse, ne fait que ce qu'il voit à faire;
. . . . Le labyrinthe ouvert
Vous fit fuir le trépas. . . . .

Voilà de mauvais vers; et ceux-ci ne sont pas meilleurs :

Et que s'est-il offert que je pusse tenter,
Qu'en ta faveur ma flamme ait craint d'exécuter?

Mais aussi il y a des vers très-heureux, comme :

. . . . Éblouis-moi si bien,
Que je puisse penser que tu ne me dois rien....
Je te suis, mène-moi dans quelque île déserte....
Tu n'as qu'à dire un mot, ce crime est effacé.
C'en est fait, tu le vois, je n'ai plus de colère.

Mais surtout :

Ramène-moi, barbare, aux lieux où tu m'as prise,

est admirable.

Le cœur humain est surtout bien développé et bien peint, quand Ariane dit à Thésée, *ôte-toi de mes yeux; je ne veux pas avoir l'affront que tu me quittes*, et que dans le moment même elle est au désespoir qu'il prenne congé d'elle. Il y a beaucoup de vers dignes de Racine, et entièrement dans son goût; ceux-ci, par exemple :

As-tu vu quelle joie a paru dans ses yeux?
Combien il est sorti satisfait de ma haine?
Que de mépris!

Cette césure, interrompue au second pied, c'est-à-dire au bout de quatre syllabes, fait un effet charmant sur l'oreille ou sur le cœur. Ces finesses de l'art furent introduites par Racine, et il n'y a que les connaisseurs qui en sentent le prix.

V. 14. Même zèle toujours suit mon respect extrême, etc.

Thésée ne peut guère répondre que par ces protestations vagues de reconnaissance; mais c'est alors que la beauté de la diction doit réparer le vice du sujet, et qu'il faut tâcher de dire d'une manière singulière des choses communes.

Tous les sentiments d'Ariane dans cette scène sont naturels et attendrissants; on ne pourrait leur reprocher qu'une diction un peu prosaïque et négligée.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 1. Un si grand changement ne peut trop me surprendre, etc.

Cette scène d'Œnarus et de Phèdre est une de celles qui refroidissent le plus la pièce; on le sent assez. Ce roi qui sait le dernier ce qui se passe dans sa cour, et qui dit que, *voir un tel espoir tout à coup avorter*, *passe tous les malheurs qu'on ait à redouter*, et que *c'est du courroux du ciel la preuve la plus funeste*, paraît un roi assez méprisable; mais quand il dit qu'il sera responsable de ce que Thésée aime probablement dans sa cour quelque fille d'honneur, et qu'on voudra qu'il soit le garant de cet hommage inconnu, on ne peut pas lui pardonner ces discours indignes d'un prince.

Ce que lui dit Phèdre est plus froid encore. Toutes les scènes où Ariane ne paraît pas sont absolument manquées.

SCÈNE II.

V. 1. Madame, je ne sais si l'ennui qui vous touche
Doit m'ouvrir, pour vous plaindre, ou me fermer la bouche, etc.

On ne peut parler plus mal. Il ne sait si l'ennui qui touche Ariane doit *lui ouvrir*, *pour la plaindre*, *ou lui fermer la bouche;* il doit en partager les coups, quoi qui *la blesse;* il sent le changement *qui trompe la flamme d'Ariane*, *et il le met au rang des plus noirs attentats; et le ciel lui est témoin*, *si Ariane en doute*, *qu'il voudrait racheter de son sang ce que....* Ariane fait fort bien de l'interrompre; mais le mauvais style d'Œnarus la gagne. L'espérance qu'elle donne à Œnarus de l'épouser, dès qu'elle connaîtra sa rivale heureuse, est d'un très-grand artifice. Son dessein est de tuer cette rivale; c'est devant Phèdre qu'elle explique l'intérêt qu'elle a de connaître la personne qui lui enlève Thésée; et l'embarras de Phèdre ferait un très-grand plaisir au spectateur, si le rôle de Phèdre était plus animé et mieux écrit.

SCÈNE III.

V. 13. Et lorsque son amour a tant reçu du vôtre,
Vous le verrez sans peine entre les bras d'une autre?
— Entre les bras d'une autre! Avant ce coup, ma sœur,
J'aime, je suis trahie, on connoîtra mon cœur.

Voilà de la vraie passion. La fureur d'une amante trahie éclate ici d'une manière très-naturelle. On souhaiterait seulement que Thomas Corneille n'eût point, dans cet endroit, imité son frère, qui débite des maximes quand il faut que le sentiment parle. Ariane dit :

Moins l'amour outragé fait voir d'emportement,
Plus, quand le coup approche, il frappe sûrement.

Il semble qu'elle débite une loi du code de l'amour pour s'y conformer. Voilà de ces fautes dans lesquelles Racine ne tombe pas. D'ailleurs, tous les discours d'Ariane sont passionnés comme ils doivent l'être; mais la diction ne répond pas aux sentiments, et c'est un défaut capital.

V. 50. Il faut frapper par là, c'est son endroit sensible, etc.

Cette expression ridicule, et cette autre qui est un plat solécisme, *elle me fait trahir;* et celle-ci, *consentir à ce que la rage a de plus sanglant*, sont du style le plus incorrect et le plus lâche. Cependant à la représentation, le public ne sent point ces fautes; la situation entraîne; une excellente actrice glisse sur ces sottises, et ne vous fait apercevoir que les beautés de sentiment. Telle est l'illusion du théâtre; tout passe quand le sujet est intéressant. Il n'y a que le seul Racine qui soutienne constamment l'épreuve de la lecture.

V. 67. Et pour ce qu'a quitté ma trop crédule foi,
Je n'avois que ce cœur que je croyois à moi.
Je le perds, on me l'ôte, il n'est rien que n'essaye
La fureur qui m'anime, afin qu'on me le paye.

On ne peut guère faire de plus mauvais vers. L'auteur veut dans cette scène imiter ces beaux vers d'*Andromaque :*

Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher,
Et mes sanglantes mains sur moi-même tournées,
Aussitôt, malgré lui, joindront nos destinées;
Et tout ingrat qu'il est, il me sera plus doux
De mourir avec lui que de vivre avec vous.

Thomas Corneille imite visiblement cet endroit, en faisant dire à Ariane :

Tout perfide qu'il est, ma mort suivra la sienne;
Et sur mon propre sang, l'ardeur de nous unir
Me le fera venger aussitôt que punir.

Quoique Thomas Corneille eût pris son frère pour son modèle, on voit que, malgré lui, il ne pouvait s'empêcher de chercher à suivre Racine, quand il s'agissait de faire parler les passions.

Cependant il se peut faire, et même il arrive souvent, que deux auteurs, ayant à traiter les mêmes situations, expriment les mêmes sentiments et les mêmes pensées; la nature se fait également entendre à l'un et à l'autre. Racine faisait jouer *Bajazet* à peu près dans le temps que Corneille donnait *Ariane*. Il fait dire à Roxane:

Quel surcroît de vengeance et de douceur nouvelle,
De le montrer bientôt pâle et mort devant elle!
De voir sur cet objet ses regards arrêtés,
Me payer les plaisirs que je leur ai prêtés!

Ariane dit dans un mouvement à peu près semblable :

> Vous figurez-vous bien son désespoir extrême,
> Quand, dégouttante encor du sang de ce qu'il aime,
> Ma main offerte au roi, dans ce fatal instant,
> Bravera jusqu'au bout la douleur qui l'attend ?

Voyez combien ce demi-vers, *bravera jusqu'au bout*, gâte cette tirade. Que veut dire *braver une douleur qui attend quelqu'un ?* Un seul mauvais vers de cette espèce corrompt tout le plaisir que les sentiments les plus naturels peuvent donner. C'est surtout dans la peinture des passions qu'il faut que le style soit pur, et qu'il n'y ait pas un seul mot qui embarrasse l'esprit, car alors le cœur n'est plus touché.

Ariane s'écarte malheureusement de la nature à la fin de cette scène ; c'est ce qui achève de la défigurer. Elle dit *qu'elle doit* donner *à son cœur* une *cruelle gêne. Son cœur*, dit-elle, *l'a trahie, en lui faisant prendre un amour trop indigne*. Il faut qu'*elle trahisse son cœur, à son tour ; et elle punira ce cœur, de ce qu'il n'a pas connu qu'il parlait pour un traître, en parlant pour Thésée*. C'est là le comble du mauvais goût. Un style lâche est presque pardonnable en comparaison de ces froids jeux d'esprit dans lesquels on s'étudie à mal écrire.

SCÈNE IV.

V. 2. De l'amour aisément on ne vainc pas les charmes, etc.

Je n'insiste pas sur ce mot *vainc*, qui ne doit jamais entrer dans les vers, ni même dans la prose. On doit éviter tous les mots dont le son est désagréable, et qui ne sont qu'un reste de l'ancienne barbarie. Mais on ne voit pas trop ce que veut dire Ariane : *S'il dépendait de nous de vaincre les charmes de l'amour, je regretterais moins ce que je perds en vous ;* cela ne se joint point à ce vers, *il vous force à changer, il faut que j'y consente*. Il y a une logique secrète qui doit régner dans tout ce qu'on dit, et même dans les passions les plus violentes ; sans cette logique on ne parle qu'au hasard, on débite des vers qui ne sont que des vers : le bon sens doit animer jusqu'au délire de l'amour.

Thésée joue partout un rôle désagréable, et ici plus qu'ailleurs. Un héros qui dans une scène ne dit que ces trois mots : *Madame, je n'ai pas....* ferait mieux de ne rien dire du tout.

SCÈNE V.

V. 27. A quoi que son courroux puisse être disposé,
Il est pour s'en défendre un moyen bien aisé, etc.

Il ne trouve, pour défendre sa maîtresse, de meilleur moyen que de s'enfuir. Il dit que *la foudre gronde parce qu'Ariane veut se venger de sa rivale*. Ce n'est pas là le vrai Thésée. *Il veut, dès cette même nuit, de ces lieux disparaître sans bruit*. C'est un propos de comédie. La scène en général est mal écrite, et il y a des vers qu'on ne peut supporter, comme, par exemple, celui-ci :

Je la tue, et c'est vous qui me le faites faire.

Mais il y en a aussi d'heureux et de naturels auxquels tout l'art de Racine ne pourrait rien ajouter.

Et qui me répondra que vous serez fidèle ?...
Votre légèreté peut me laisser ailleurs, etc.

La scène finit mal : *Donnez l'ordre qu'il faut, je serai prête à tout.* C'était là qu'on attendait quelques combats du cœur, quelques remords, et surtout de beaux vers qui rendissent le rôle de Phèdre plus supportable.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 14. Ma mort n'est qu'un malheur qui ne vaut pas le craindre.

Cette expression n'est pas française : c'est un reste des mauvaises façons de parler de l'ancien temps, que Thomas Corneille se permettait rarement.

Il y a beaucoup d'art à jeter, dans cette scène, quelques légers soupçons sur Phèdre, et à les détruire. On ne peut mieux préparer le coup mortel qu'Ariane recevra quand elle apprendra que Thésée est parti avec sa sœur. Il est vrai que le style est bien négligé; l'intérêt se soutient, et c'est beaucoup; mais les oreilles délicates ne peuvent supporter

Que la jeune Cyane est celle que l'on croit
Que Thésée.... — On la nomme à cause qu'il la voit.

Un tel style gâte les choses les plus intéressantes.

SCÈNE II.

V. 18. Si l'on m'avoit dit vrai, vous seriez hors de peine.

Pirithoüs est ici plus petit que jamais. L'intime ami de Thésée ne sait rien de ce qui se passe, et ne joue qu'un personnage de valet.

SCÈNE III.

V. 1. ... Que fait ma sœur ? vient-elle? etc.

Cette scène est véritablement intéressante ; elle montre bien qu'il faut toujours, jusqu'à la fin, de l'inquiétude et de l'incertitude au théâtre.

V. 19. Elle ne paroît point, et Thésée est parti.

Ce sont là de ces vers que la situation seule rend excellents; les moindres ornements les affaibliraient. Il y en quelques-uns de cette espèce dans *Ariane;* c'est un très-grand mérite : tant il est vrai que le naturel est toujours ce qui plaît le plus

SCÈNE IV.

V. 12. . . . . Il viole sa foi,
Me désespère, et veut qu'on prenne soin de moi!

Cette répétition des mots du billet de Thésée, *qu'on prenne soin de moi*, est excellente. *Il viole sa foi*, *me désespère*, est faible et lâche. C'est de sa sœur qu'elle doit parler : elle savait bien déjà que Thésée avait violé sa foi. *Il me désespère*, est un terme vague. Ariane ne dit pas ce qu'elle doit dire ; ainsi, le mauvais est souvent à côté du bon, et le goût consiste à démêler ces nuances.

V. der. Le roi, vous, et les dieux, vous êtes tous complices.

Ce vers passe pour être beau ; il le serait en effet, si les dieux avaient eu quelque part à la pièce, si quelque oracle avait trompé Ariane : il faut avouer que *les dieux* viennent là assez inutilement pour remplir le vers, et pour frapper l'oreille de la multitude ; mais ce vers fait toujours effet.

SCÈNE V.

V. 1. Ah! Nérine!

Cette simple exclamation est très-touchante. On se peint à soi-même Ariane plongée dans une douleur qu'elle n'a pas la force d'exprimer ; mais, lorsque le moment d'après elle dit, que sa *douleur est si forte*, que *succombant aux maux qu'on lui fait découvrir*, elle *demeure insensible à force de souffrir ;* ce n'est plus la douleur d'Ariane qui parle, c'est l'esprit du poëte. Il me paraît qu'Ariane raisonne trop, et qu'elle ne raisonne pas assez bien.

V. 17. Je promettois son sang à mes bouillants transports;
Mais je trouve à briser les liens les plus forts.

L'un n'est pas opposé à l'autre. Le poëte ne s'exprime pas comme il le doit ; il veut dire, *j'espérais me venger d'une rivale, et cette rivale est ma sœur : elle fuit avec mon amant, et tous deux bravent ma vengeance.* Il y a là une douzaine de vers fort mal faits ; mais rien n'est plus beau que ceux-ci :

La perfide, abusant de ma tendre amitié,
Montroit de ma disgrâce une fausse pitié;
Et jouissant des maux que j'aimois à lui peindre,
Elle en étoit la cause, et feignoit de me plaindre.

Voyez comme dans ces quatre vers tout est naturel et aisé, comme il n'y a aucun mot inutile ou hors de sa place.

V. 58. Je le comble de biens, il m'accable de maux, etc.

Il est naturel à la douleur de se répandre en plaintes ; la loquacité même lui est permise ; mais c'est à condition qu'on ne dira rien que de juste, et qu'on ne se plaindra point vaguement et en termes impropres. Ariane n'a pas comblé Thésée de biens ; il faut qu'elle exprime sa situa-

tion, et non pas qu'elle dise faiblement qu'on l'accable de maux. Comment peut-elle dire que Thésée évite sa rencontre par la honte qu'il a de sa perfidie, dans le temps que Thésée est parti avec Phèdre? Comment peut-elle dire qu'*il faudra bien enfin qu'il se montre?* Ariane, en se plaignant ainsi, sèche les larmes des connaisseurs qui s'attendrissaient pour elle. Elle a beau dire, par un retour sur soi-même : *A quel lâche espoir mon trouble me réduit!* ce trouble n'a point dû lui faire oublier que sa sœur lui a enlevé son amant, et qu'ils voguent tous deux vers Athènes; bien au contraire, c'est sur cette fuite que tous ses emportements et tout son espoir doivent être fondés. Les vers qu'elle débite ne sont pas assez bien faits.

La peur d'en faire trop seroit hors de saison.
. . . . Si je demeure aimée;
. . . . Où mon cœur se ravale.
De cette assassinante et trop funeste idée;
Quelques bras que contre eux ma haine puisse unir,
Je souffre plus encor qu'elle ne peut punir.

SCÈNE VII ET DERNIÈRE.

V. 1. Je ne viens point, madame, opposer à vos plaintes
De faux raisonnements, ou d'injustes contraintes, etc.

Ce pauvre prince de Naxe qui ne vient point opposer *d'injustes contraintes et de faux raisonnements*, et qui ne finit jamais sa phrase, achève son rôle aussi mal qu'il l'a commencé.

Enfin dans cette pièce, il n'y a qu'Ariane. C'est une tragédie faible, dans laquelle il y a des morceaux très-naturels et très-touchants, et quelques-uns même très-bien écrits.

REMARQUES SUR LE COMTE D'ESSEX,

TRAGÉDIE DE THOMAS CORNEILLE, REPRÉSENTÉE EN 1678

Préface du commentateur. — La mort du comte d'Essex a été le sujet de quelques tragédies, tant en France qu'en Angleterre. La Calprenède fut le premier qui mit ce sujet sur la scène, en 1638. Sa pièce eut un très-grand succès. L'abbé Boyer, longtemps après, traita ce sujet différemment, 1672[1]. Sa pièce était plus régulière; mais elle était froide, et elle tomba. Thomas Corneille, en 1678, donna sa tragédie

1. Le 25 février 1678, c'est-à-dire environ *six semaines après*, et non six semaines avant la tragédie de Corneille. (ÉD.)

du *Comte d'Essex :* elle est la seule qu'on joue encore quelquefois. Aucun de ces trois auteurs ne s'est attaché scrupuleusement à l'histoire.

Pictoribus atque poetis'
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

Mais cette liberté a ses bornes, comme toute autre espèce de liberté. Il ne sera pas inutile de donner ici un précis de cet événement.

Élisabeth, reine d'Angleterre, qui régna avec beaucoup de prudence et de bonheur, eut pour base de sa conduite, depuis qu'elle fut sur le trône, le dessein de ne se jamais donner de mari, et de ne se soumettre jamais à un amant. Elle aimait à plaire, et elle n'était pas insensible. Robert Dudley, fils du duc de Northumberland, lui inspira d'abord quelque inclination, et fut regardé quelque temps comme un favori déclaré, sans qu'il fût un amant heureux.

Le comte de Leicester succéda dans la faveur à Dudley[1], et enfin, après la mort de Leicester, Robert d'Évreux, comte d'Essex, fut dans ses bonnes grâces. Il était fils d'un comte d'Essex, créé par la reine comte-maréchal d'Irlande : cette famille était originaire de Normandie, comme le nom d'Évreux le témoigne assez. Ce n'est pas que la ville d'Évreux eût jamais appartenu à cette maison; elle avait été érigée en comté par Richard Iᵉʳ, duc de Normandie, pour un de ses fils, nommé Robert, archevêque de Rouen, qui, étant archevêque, se maria solennellement avec une demoiselle nommée Herlève. De ce mariage, que l'usage approuvait alors, naquit une fille qui porta le comté d'Évreux dans la maison de Montfort. Philippe Auguste acquit Évreux en 1200 par une transaction; ce comté fut depuis réuni à la couronne, et cédé ensuite en pleine propriété, en 1651, par Louis XIV, à la maison de la Tour d'Auvergne de Bouillon. La maison d'Essex, en Angleterre, descendait d'un officier subalterne, natif d'Évreux, qui suivit Guillaume le Bâtard à la conquête de l'Angleterre, et qui prit le nom de la ville où il était né. Jamais Évreux n'appartint à cette famille, comme quelques-uns l'ont cru. Le premier de cette maison qui fut comte d'Essex, fut Gauthier d'Évreux, père du favori d'Élisabeth ; et ce favori, nommé Guillaume, laissa un fils qui fut fort malheureux, et dans qui la race s'éteignit.

Cette petite observation n'est que pour ceux qui aiment les recherches historiques, et n'a aucun rapport avec la tragédie que nous examinerons.

Le jeune Guillaume, comte d'Essex, qui fait le sujet de la pièce, s'étant un jour présenté devant la reine, lorsqu'elle allait se promener dans un jardin, il se trouva un endroit rempli de fange sur le passage; Essex détacha sur-le-champ un manteau broché d'or qu'il portait, et l'étendit sous les pieds de la reine; elle fut touchée de cette galanterie; celui qui la faisait était d'une figure noble et aimable; il parut à la cour avec beaucoup d'éclat. La reine, âgée de cinquante-huit ans, prit bientôt pour lui un goût que son âge mettait à l'abri des soupçons : il était aussi brillant par son courage et par la hauteur de son esprit que

1. Dudley et le comte de Leicester sont la même personne. (Éd.)

par sa bonne mine. Il demanda la permission d'aller conquérir à ses dépens un canton de l'Irlande, et se signala souvent en volontaire. Il fit revivre l'ancien esprit de la chevalerie, portant toujours à son bonnet un gant de la reine Élisabeth. C'est lui qui, commandant les troupes anglaises au siége de Rouen, proposa un duel à l'amiral de Villars-Brancas, qui défendait la place, pour lui prouver, disait-il dans son cartel, que sa maîtresse était plus belle que celle de l'amiral. Il fallait qu'il entendît par là quelque autre dame que la reine Élisabeth, dont l'âge et le grand nez n'avaient pas de puissants charmes. L'amiral lui répondit qu'il se souciait fort peu que sa maîtresse fût belle ou laide, et qu'il l'empêcherait bien d'entrer dans Rouen. Il défendit très-bien la place, et se moqua de lui.

La reine le fit grand-maître de l'artillerie, lui donna l'ordre de la Jarretière, et enfin le mit de son conseil privé. Il y eut quelque temps le premier crédit; mais il ne fit jamais rien de mémorable; et lorsqu'en 1599 il alla en Irlande contre les rebelles, à la tête d'une armée de plus de vingt mille hommes, il laissa dépérir entièrement cette armée qui devait subjuguer l'Irlande en se montrant. Obligé de rendre compte d'une si mauvaise conduite devant le conseil, il ne répondit que par des bravades qui n'auraient pas même convenu après une campagne heureuse. La reine, qui avait encore pour lui quelque bonté, se contenta de lui ôter sa place au conseil, de suspendre l'exercice de ses autres dignités, et de lui défendre la cour. Elle avait alors soixante et huit ans. Il est ridicule d'imaginer que l'amour pût avoir la moindre part dans cette aventure. Le comte conspira indignement contre sa bienfaitrice; mais sa conspiration fut celle d'un homme sans jugement. Il crut que Jacques, roi d'Écosse, héritier naturel d'Élisabeth, pourrait le secourir, et venir détrôner la reine. Il se flatta d'avoir un parti dans Londres; on le vit dans les rues, suivi de quelques insensés attachés à sa fortune, tenter inutilement de soulever le peuple. On le saisit, ainsi que plusieurs de ses complices. Il fut condamné et exécuté selon les lois, sans être plaint de personne. On prétend qu'il était devenu dévot dans sa prison, et qu'un malheureux prédicant presbytérien lui ayant persuadé qu'il serait damné s'il n'accusait pas tous ceux qui avaient pris part à son crime, il eut la lâcheté d'être leur délateur, et de déshonorer ainsi la fin de sa vie. Le goût qu'Élisabeth avait eu autrefois pour lui, et dont il était en effet très-peu digne, a servi de prétexte à des romans et à des tragédies. On a prétendu qu'elle avait hésité à signer l'arrêt de mort que les pairs du royaume avaient prononcé contre lui. Ce qui est sûr, c'est qu'elle le signa; rien n'est plus avéré, et cela seul dément les romans et les tragédies.

LE COMTE D'ESSEX,

TRAGÉDIE.

ACTE I.

SCÈNE I.

V. 1. Non, mon cher Salsbury, vous n'avez rien à craindre.

Il n'y eut point de Salsbury (Salisbury) mêlé dans l'affaire du comte d'Essex : son principal complice était un comte de Southampton, mais apparemment que le premier nom parut plus sonore à l'auteur, ou plutôt il n'était pas au fait de l'histoire d'Angleterre.

V. 57. Comme il hait les méchants, il me seroit utile
A chasser un Coban, un Raleigh, un Cécile,
Un tas d'hommes sans nom, etc.

Robert-Cecil, lord Burleigh, fils de William-Cecil, lord Burleigh, principal ministre d'État sous Élisabeth, fut depuis comte de Salisbury. Il s'en fallait beaucoup que ce fût un homme sans nom. L'auteur ne devait pas faire d'un comte de Salisbury un confident du comte d'Essex, puisque le véritable comte de Salisbury était ce même Cecil, son ennemi personnel, un des seigneurs qui le condamnèrent. Walter Raleigh était un vice-amiral célèbre par ses grandes actions et par son génie, et dont le mérite solide était fort supérieur au brillant du comte d'Essex. Il n'y eut jamais de Coban, mais bien un lord Cobham d'une des plus illustres maisons du pays, qui, sous le roi Jacques Ier, fut mis en prison pour une conspiration vraie ou prétendue. Il n'est pas permis de falsifier à ce point une histoire si récente, et de traiter avec tant d'indignité des hommes de la plus grande naissance et du plus grand mérite : les personnes instruites en sont révoltées, sans que les ignorants y trouvent beaucoup de plaisir.

V. 68. Avez-vous de la reine assiégé le palais,
Lorsque le duc d'Irton épousant Henriette....

Il n'y a jamais eu ni duc d'Irton, ni aucun homme de ce nom à la cour de Londres. Il est bon de savoir que dans ce temps-là on n'accordait le titre de duc qu'aux seigneurs alliés des rois et des reines.

V. 87. Pour elle, chaque jour, réduite à me parler,
Elle a voulu me vaincre, et n'a pu m'ébranler.

Il semblerait qu'Élisabeth fût une Roxane qui, n'osant entretenir le

comte d'Essex, lui fit parler d'amour sous le nom d'une Atalide. Quand on sait que la reine d'Angleterre était presque septuagénaire, ces petites intrigues, ces petites sollicitations amoureuses deviennent bien extraordinaires.

Quant au style, il est faible, mais clair, et entièrement dans le genre médiocre.

V. 123. Pour ne hasarder pas un objet si charmant,
De la sœur de Suffolk je me feignis amant.

Il n'y avait pas plus de sœur de Suffolk que de duc d'Irton. Le comte d'Essex était marié. L'intrigue de la tragédie n'est qu'un roman; le grand point est que ce roman puisse intéresser. On demande jusqu'à quel point il est permis de falsifier l'histoire dans un poëme. Je ne crois pas qu'on puisse changer, sans déplaire, les faits ni même les caractères connus du public. Un auteur qui représenterait César battu à Pharsale serait aussi ridicule que celui qui, dans un opéra, introduirait César sur la scène, chantant *allo fuga*, *allo scampo*, *signori*. Mais quand les événements qu'on traite sont ignorés d'une nation, l'auteur en est absolument le maître. Presque personne en France, du temps de Thomas Corneille, n'était instruit de l'histoire d'Angleterre; aujourd'hui un poëte devrait être plus circonspect.

SCÈNE II.

V. 114. Et si l'on vous arrête? — On n'oseroit, madame.

C'est la réponse que fit le duc de Guise le Balafré à un billet dans lequel on l'avertissait que Henri III devait le faire saisir; il mit au bas du billet : *On n'oserait*. Cette réponse pouvait convenir au duc de Guise, qui était alors aussi puissant que son souverain, et non au comte d'Essex, déchu alors de tous ses emplois; mais les spectateurs n'y regardent pas de si près.

SCÈNE III.

V. 55. Et j'aurai tout loisir, après de longs outrages,
D'apprendre qui je suis à des flatteurs à gages.

On ne peut guère traiter ainsi un principal ministre d'État; toutes les expressions du comte d'Essex sont peu mesurées, et ne sont pas assez nobles.

ACTE II.

SCÈNE I.

V. 7. Il a trop de ma bouche, il a trop de mes yeux
Appris qu'il est, l'ingrat, ce que j'aime le mieux.

Je n'examine point si ces vers sont mauvais. Une reine telle qu'Élisabeth, presque décrépite, qui parle du poison qui dévore son cœur, et

de ce que ses yeux et sa bouche ont dit à son ingrat, est un personnage comique. C'est là peut-être un des plus grands exemples du défaut qu'on a si souvent reproché à notre nation, de changer la tragédie en roman amoureux.

S'il s'agissait d'une jeune reine, ce roman serait tolérable; et on ne peut attribuer le succès de cette pièce qu'à l'ignorance où était le parterre de l'âge d'Élisabeth. Tout ce qu'elle pouvait raisonnablement dire, c'est qu'autrefois elle avait eu de l'inclination pour Essex : mais alors il n'y aurait eu rien d'intéressant. L'intérêt ne peut donc subsister qu'aux dépens de la vraisemblance. Qu'en doit-on conclure? que l'aventure du comte d'Essex est un sujet mal choisi.

V. 15. Au crime, pour lui plaire, il s'ose abandonner,
Et n'en veut à mes jours que pour la couronner.

Quelle était donc cette jeune Suffolk que ce comte d'Essex voulait ainsi couronner? Il n'y en avait point alors; et comment le comte d'Essex aurait-il donné la couronne d'Angleterre? Il fallait au moins expliquer une chose si peu vraisemblable, et lui donner quelque couleur. Voilà une jeune Suffolk tombée des nues, qu'Essex veut faire reine d'Angleterre, sans qu'on sache pourquoi, ni par quels moyens. Une chose si importante ne devait pas être dite en passant. La reine se plaint qu'on en veut à ses jours; cela est bien plus grave : et elle n'y insiste pas, elle n'en parle que comme d'un petit incident; cela n'est pas dans la nature. Mais telle est la force du préjugé, que le peuple aima cette tragédie, sans considérer autre chose que l'amour d'une reine et l'orgueil d'un héros infortuné, quoique Élisabeth n'eût point été en effet amoureuse, et qu'Essex n'eût pas été un héros du premier ordre. Aussi cet ouvrage, qui séduisit le peuple, ne fut jamais du goût des connaisseurs.

V. 22. Mais, madame, un sujet doit-il aimer sa reine?
Et quand l'amour naîtroit, a-t-il à triompher
Où le respect plus fort combat pour l'étouffer?

Il est bien question de savoir s'il est permis ou non à un sujet d'avoir de l'amour pour sa reine, quand un sujet est accusé d'un crime d'État si grand! Ces mauvais vers servent encore à faire voir combien il faut d'art pour développer les ressorts du cœur humain; quel choix de mots, quels tours délicats, quelle finesse on doit employer.

V. 30. Je lui donnois sujet de ne se point contraindre, etc.

Quelles faibles et prosaïques expressions! et que veut dire une femme quand elle avoue qu'elle n'a point donné à son amant sujet de se contraindre avec elle?

SCÈNE II.

V. 17. Ciel! faut-il que ce cœur, qui se sent déchirer,
Contre un sujet ingrat tremble à se déclarer?

Que ma mort qu'il résout me demandant la sienne,
Une indigne pitié m'étonne, me retienne, etc.

Il est clair que si Essex a conspiré contre la vie d'Élisabeth, elle ne doit pas se borner à dire : *Il verra ce que c'est que d'outrager sa reine ;* et, s'il s'en est tenu *à s'être caché cet amour où pour lui le cœur d'Élisabeth est attaché*, elle ne doit pas dire qu'il a conspiré sa mort. Ce n'est point ici une amante désespérée, qui dit à son amant infidèle *qu'il la tue ;* c'est une vieille et grande reine qui dit positivement qu'on a voulu la détrôner et la tuer. Elle ne dit donc point du tout ce qu'elle doit dire; elle ne parle ni en amante abandonnée, ni en reine contre laquelle on conspire; elle mêle ensemble ces deux attentats si différents l'un de l'autre; elle dit : *J'ai souffert jusqu'ici malgré ses injustices.* L'injustice était un peu forte de vouloir lui ôter la vie. *Il faut, en l'abaissant, étonner les ingrats.* Quoi! elle prétend qu'Essex est coupable de haute trahison, de lèse-majesté au premier chef, et elle se contente de dire qu'*il faut l'abaisser*, qu'*il faut étonner les ingrats!* J'avoue que tous ces termes si mal mesurés, si peu convenables à la situation, et qui ne disent rien que de vague, cette obscurité, cette incertitude, ne me permettent pas de prendre le moindre intérêt à ces personnages. Le lecteur, le spectateur éclairé veut savoir précisément de quoi il s'agit. Il est tenté d'interrompre la reine Élisabeth, et de lui dire : « De quoi vous plaignez-vous ? Expliquez-vous nettement : le comte d'Essex a-t-il voulu vous poignarder, se faire reconnaître roi d'Angleterre en épousant la sœur de ce Suffolk ? Développez-nous donc comment un dessein si atroce et si fou a pu se former, comment notre général de l'artillerie dépossédé par vous, comment un simple gentilhomme s'est mis dans la tête de vous succéder : cela vaut bien la peine d'être expliqué. Ce que vous dites est aussi incroyable que vos lamentations de n'être point aimée à l'âge de près de soixante et dix ans sont ridicules. J'ajouterais encore : « Parlez en plus beaux vers, si vous voulez me toucher. »

V. 38. Les témoins sont ouïs, son procès est tout fait, etc.

Ce n'est pas la peine d'écrire en vers, quand on se permet un style si commun; ce n'est là que rimer de la prose triviale. Il y a dans cette scène quelques mouvements de passion, quelques combats du cœur; mais qu'ils sont mal exprimés! Il semble qu'on ait applaudi dans cette pièce plutôt ce que les acteurs devaient dire que ce qu'ils disent, plutôt leur situation que leurs discours. C'est ce qui arrive souvent dans les ouvrages fondés sur les passions; le cœur du spectateur s'y prête à l'état des personnages, et n'examine point. Ainsi tous les jours nous nous attendrissons à la vue des personnes malheureuses, sans faire attention à la manière dont elles expriment leurs infortunes.

SCÈNE III.

V. 10. Dans un projet coupable il le sait affermi.

On ne peut guère écrire plus mal; mais le rôle de Cécile est plus

mauvais que ce style : il est froid, il est subalterne. Quand on veut peindre de tels hommes, il faut employer les couleurs dont Racine a peint Narcisse.

SCÈNE V

V. 1. Comte, j'ai tout appris.

Cette scène était aussi difficile à faire que le fond en est tragique. C'est un sujet accusé d'avoir trahi sa souveraine, comme Cinna; c'est un amant convaincu d'être ingrat envers sa souveraine, comme Bajazet. Ces deux situations sont violentes; mais l'une fait tort à l'autre. Deux accusations, deux caractères, deux embarras à soutenir à la fois, demandent le plus grand art. Élisabeth est ici reine et amante, fière et tendre, indignée en qualité de souveraine, et outragée dans son cœur. L'entrevue est donc très-intéressante. Le dialogue répond-il à l'importance et à l'intérêt de la scène?

V. 19. Je sais trop que le trône, où le ciel vous fait seoir,
Vous donne sur ma vie un absolu pouvoir.

Notandi sunt tibi mores. Le *costume* n'est pas observé ici. *Le trône où le ciel fait seoir Élisabeth* ne lui donne un pouvoir absolu sur la vie de personne, encore moins sur celle d'un pair du royaume. Cette maxime serait peut-être convenable dans Maroc ou dans Ispahan; mais elle est absolument fausse à Londres.

V. 30. Si pour l'État tremblant la suite en est à craindre,
C'est à voir des flatteurs s'efforcer aujourd'hui,
En me rendant suspect, d'en abattre l'appui.

Cette tirade, écrite d'un style prosaïque et froid, en prose rimée, finit par une rodomontade qu'on excuse, parce que le poëte suppose que le comte d'Essex est un grand homme qui a sauvé l'Angleterre; mais, en général, il est toujours beaucoup plus beau de faire sentir ses services que de les étaler, de laisser juger ce qu'on est, plutôt que de le dire : et quand on est forcé de le dire pour repousser la calomnie, il faut le dire en très-beaux vers.

V. 37. Des traîtres, des méchants accoutumés au crime
M'ont, par leurs faussetés, arraché votre estime.

C'est se défendre trop vaguement. Il n'est ni grand, ni tragique, ni décent de répondre ainsi; la vérité de l'histoire dément trop ces accusations générales et ces vaines récriminations. Tout d'un coup il se contredit lui-même; il se rend coupable par ces vers, d'ailleurs très-faibles :

C'est au trône où peut-être on m'eût laissé monter,
Que je me fusse mis en pouvoir d'éclater.

Le lord Essex au trône! de quel droit? comment? sur quelle apparence? par quel moyen? La reine Élisabeth devait ici l'interrompre;

elle devait être surprise d'une telle folie. Quoi! un membre ordinaire de la chambre haute, convaincu d'avoir voulu en vain exciter une sédition, ose dire qu'il pouvait se faire roi! Si la chose dont il se vante si imprudemment est fausse, la reine ne peut voir en lui qu'un homme réellement fou; si elle est vraie, ce n'est pas là le temps de lui parler d'amour.

V. 57. . . . . Et qu'avoit fait ta reine
Qui dût à sa ruine intéresser ta haine?

Élisabeth, dans ce couplet, ne fait autre chose que donner au comte d'Essex des espérances de l'épouser. Est-ce ainsi qu'Élisabeth aurait répondu à un grand maître de l'artillerie hors d'exercice, à un conseiller privé hors de charge, qui lui aurait fait entendre qu'il n'avait tenu qu'à ce conseiller privé de se mettre sur le trône d'Angleterre? Élisabeth à soixante et huit ans pouvait-elle parler ainsi? Cette idée choquante se présente toujours au lecteur instruit.

V. 94. Le trône te plairoit, mais avec ma rivale.

Cette rivale imaginaire qu'on ne voit point rend les reproches d'Élisabeth aussi peu convenables que les discours d'Essex sont inconséquents. Si cette Suffolk a quelques droits au trône, si Essex a conspiré pour la faire reine, Élisabeth a donc dû s'assurer d'elle. Thomas Corneille a bien senti en général que la rivalité doit exciter la colère, que l'intérêt d'une couronne et celui d'une passion doivent produire des mouvements au théâtre; mais ces mouvements ne peuvent toucher quand ils ne sont pas fondés. Une conspiration, une reine en danger d'être détrônée, une amante sacrifiée, sont assurément des sujets tragiques; ils cessent de l'être dès que tout porte à faux.

V. 109. ....J'accepterois un pardon? Moi, madame?

Cela est beau, et digne de Pierre Corneille. Ce vers est sublime parce que le sentiment est grand, et qu'il est exprimé avec simplicité; mais quand on sait qu'Essex était véritablement coupable, et que sa conduite avait été celle d'un insensé, cette belle réponse n'a plus la même force.

V. 117. Vous le savez, madame, et l'Espagne confuse
Justifie un vainqueur que l'Angleterre accuse.

En effet, le comte d'Essex était entré dans Cadix quand l'amiral Howard, sous qui il servait, battit la flotte espagnole dans ces parages. C'était le seul service un peu signalé que le comte d'Essex eût jamais rendu. Il n'y avait pas là de quoi se faire tant valoir. Tel est l'inconvénient de choisir un sujet de tragédie dans un temps et chez un peuple si voisin de nous. Aujourd'hui que l'on est plus éclairé, on connaît la reine Élisabeth et le comte d'Essex; et on sait trop que l'un et l'autre n'étaient point ce que la tragédie les représente, et qu'ils n'ont rien dit de ce qu'on leur fait dire. Il n'en est pas ainsi de la fable de *Bajazet* traitée par Racine; on ne peut l'accuser d'avoir falsifié une histoire

connue. Personne ne sait ce qu'était Roxane; l'histoire ne parle ni d'Atalide ni du vizir Acomat. Racine était en droit de créer ses personnages.

SCÈNE VI

V. 3. Et ne voyez-vous pas que vous êtes perdu,
Si vous souffrez l'arrêt qui peut être rendu? etc.

Assurément le comte d'Essex est perdu s'il est condamné et exécuté; mais quelles façons de parler, *souffrir un arrêt*, *avoir des juges pour y trouver asile !*

La duchesse prétendue d'Irton est une femme vertueuse et sage, qui n'a voulu ni se perdre auprès d'Élisabeth en aimant le comte, ni épouser son amant. Ce caractère serait beau s'il était animé, s'il servait au nœud de la pièce; elle ne fait là qu'office d'ami. Ce n'est pas assez pour le théâtre.

SCÈNE VII.

V. 10. Vous avez dans vos mains ce que toute la terre
A vu plus d'une fois utile à l'Angleterre.

Ces vers et la situation frappent; on n'examine pas si *toute la terre* est un mot un peu oiseux, amené pour rimer à l'Angleterre, si *cette épée* a été si utile : on est touché. Mais lorsque Essex ajoute :

....Quelque douleur que j'en puisse sentir,
La reine veut se perdre, il faut y consentir;

tout homme un peu instruit se révolte contre une bravade si déplacée. En quoi, comment Élisabeth est-elle perdue, si on arrête un fou insolent qui a couru dans les rues de Londres, et qui a voulu ameuter la populace, sans avoir pu seulement se faire suivre de dix misérables?

ACTE III.

SCÈNE II.

V. 11. J'en saurai le coup près d'éclater, le verrai....
Non, puisqu'en moi toujours l'amante te fit peine,
Tu le veux, pour te plaire, il faut paroître reine, etc.

Il n'est pas permis de faire de tels vers. Presque tout ce que dit Élisabeth manque de convenance, de force, et d'élégance; mais le public voit une reine qui a fait condamner à la mort un homme qu'elle aime, on s'attendrit : on est indulgent au théâtre sur la versification, du moins on l'était encore du temps de Thomas Corneille.

V. 55. O vous rois que pour lui ma flamme a négligés,
Jetez les yeux sur moi, vous êtes bien vengés.

Ce sont là des vers heureux. Si la pièce était écrite de ce style, elle

serait bonne, malgré ses défauts; car quelle critique pourrait faire tort à un ouvrage intéressant par le fond, et éloquent dans les détails?

V. 66. Doutes-tu qu'il ne veuille implorer ma clémence?
Que, sûr que mes bontés passent ses attentats....

Ce vers ne signifie rien : non-seulement le sens en est interrompu par ces points qu'on appelle poursuivants; mais il serait difficile de le remplir. C'est une très-grande négligence de ne point finir sa phrase, sa période, et de se laisser ainsi interrompre, surtout quand le personnage qui interrompt est un subalterne qui manque aux bienséances en coupant la parole à son supérieur. Thomas Corneille est sujet à ce défaut dans toutes ses pièces. Au reste, ce défaut n'empêchera jamais un ouvrage d'être intéressant et pathétique; mais un auteur soigneux de bien écrire doit éviter cette négligence.

V. 74. Je frémis de le perdre, et tremble à m'y résoudre;
Si, me bravant toujours, il ose m'y forcer,
Moi reine, lui sujet, puis-je m'en dispenser?

Il me semble qu'il y a toujours quelque chose de louche, de confus, de vague, dans tout ce que les personnages de cette tragédie disent et font. Que toute action soit claire, toute intrigue bien connue, tout sentiment bien développé; ce sont là des règles inviolables : mais ici que veut le comte d'Essex? que veut Élisabeth? quel est le crime du comte? est-il accusé faussement? est-il coupable? Si la reine le croit innocent, elle doit prendre sa défense; s'il est reconnu criminel, est-il raisonnable que la confidente dise qu'il n'implorera jamais sa grâce, qu'il est trop fier? La fierté est très-convenable à un guerrier vertueux et innocent, non à un homme convaincu de haute trahison. *Qu'il fléchisse*, dit la reine : est-ce bien là le sentiment qui doit l'occuper si elle l'aime? Quand il aura fléchi, quand il aura obtenu sa grâce, Élisabeth en sera-t-elle plus aimée? *Je l'aime*, dit la reine, *cent fois plus que moi-même*. Ah! madame, si vous avez la tête tournée à ce point, si votre passion est si grande, examinez donc l'affaire de votre amant, et ne souffrez pas que ses ennemis l'accablent et le persécutent injustement sous votre nom, comme il est dit, quoique faussement, dans toute la pièce.

SCÈNE III.

La scène du prétendu comte de Salsbury avec la reine a quelque chose de touchant; mais il reste toujours cette inquiétude et cet embarras qui font peine. On ne sait pas précisément de quoi il s'agit. *Le crime ne suit pas toujours l'apparence : craignez les injustices de ceux qui de sa mort se rendent les complices*. La reine doit donc alors, séduite par sa passion, penser comme Salsbury, croire Essex innocent, mettre ses accusateurs entre les mains de la justice, et faire condamner celui qui sera trouvé coupable.

Mais, après que ce Salsbury a dit que les injustices rendent complices les juges du comte d'Essex, il parle à la reine de clémence; il

lui dit, *que la clémence a toujours eu ses droits, et qu'elle est la vertu la plus digne des rois*. Il avoue donc que le comte d'Essex est criminel. A laquelle de ces deux idées faudra-t-il s'arrêter? à quoi faudra-t-il se fixer? La reine répond qu'Essex est trop fier, que *c'est l'ordinaire écueil des ambitieux*, qu'*il s'est fait un outrage des soins qu'elle a pris pour détourner l'orage*, et que *si la tête du comte fait raison à la reine de sa fierté, c'est sa faute.* Le spectateur a pu passer de tels discours; le lecteur est moins indulgent.

V. 45. Il mérite sans doute une honteuse peine,
Quand sa fierté combat les bontés de sa reine.

Pourquoi mérite-t-il une honteuse peine, s'il n'est que fier? Il la mérite s il a conspiré; si, comme Cécile l'a dit, du *comte de Tyron, de l'Irlandais suivi, il en voulait au trône*, et qu'il *l'aurait ravi*. On ne sait jamais à quoi s'en tenir dans cette pièce; ni la conspiration du comte d'Essex, ni les sentiments d'Élisabeth, ne sont jamais assez éclaircis.

V. 74. Mais, madame, on se sert de lettres contrefaites.

Il est bien étrange que Salsbury dise qu'on a contrefait l'écriture du comte d'Essex, et que la reine ne songe pas à examiner une chose si importante. Elle doit assurément s'en éclaircir, et comme amante, et comme reine. Elle ne répond pas seulement à cette ouverture qu'elle devait saisir, et qui demandait l'examen le plus prompt et le plus exact; elle répète encore en d'autres mots que le comte est trop fier.

SCÈNE IV.

V. 14. Le lâche impunément aura su me braver.

Élisabeth devait dire à sa confidente, la duchesse prétendue d'Irton: « Savez-vous ce que le comte de Salsbury vient de m'apprendre? Essex n'est point coupable. Il assure que les lettres qu'on lui impute sont contrefaites. Il a récusé les faux témoins que Cécile aposte contre lui. Je dois justice au moindre de mes sujets, encore plus à un homme que j'aime. Mon devoir, mes sentiments, me forcent à chercher tous les moyens possibles de constater son innocence. » Au lieu de parler d'une manière si naturelle et si juste, elle appelle Essex *lâche*. Ce mot *lâche* n'est pas compatible avec *braver;* elle ne dit rien de ce qu'elle doit dire.

V. 20. La prison vous pourroit.... — Non, je veux qu'il fléchisse;
Il y va de ma gloire, il faut qu'il cède....

Élisabeth s'obstine toujours à cette seule idée qui ne paraît guère convenable; car, lorsqu'il s'agit de la vie de ce qu'on aime, on sent bien d'autres alarmes. Voici ce qui a probablement engagé Thomas Corneille à faire le fondement de sa pièce de cette persévérance de la reine à vouloir que le comte d'Essex s'humilie. Elle lui avait ôté précédem-

ment toutes ses charges après sa mauvaise conduite en Irlande. Elle avait même poussé l'emportement honteux de la colère jusqu'à lui donner un soufflet. Le comte s'était retiré à la campagne; il avait demandé humblement pardon par écrit, et il disait dans sa lettre *qu'il était pénitent comme Nabuchodonosor, et qu'il mangeait du foin*. La reine alors n'avait voulu que l'humilier, et il pouvait espérer son rétablissement. Ce fut alors qu'il imagina pouvoir profiter de la vieillesse de la reine pour soulever le peuple, qu'il crut qu'on pourrait faire venir d'Écosse le roi Jacques, successeur naturel d'Élisabeth, et qu'il forma une conspiration aussi mal digérée que criminelle. Il fut pris précisément en flagrant délit, condamné, et exécuté avec ses complices; il n'était plus alors question de *fierté*.

Cette scène de la duchesse d'Irton avec Élisabeth a quelque ressemblance à celle d'Atalide avec Roxane. La duchesse avoue qu'elle est aimée du comte d'Essex, comme Atalide avoue qu'elle est aimée de Bajazet. La duchesse est plus vertueuse, mais moins intéressante; et ce qui ôte tout intérêt à cette scène de la duchesse avec la reine, c'est qu'on n'y parle que d'une intrigue passée; c'est que la reine a cessé, dans les scènes précédentes, de penser à cette prétendue Suffolk dont elle a cru le comte d'Essex amoureux; c'est qu'enfin la duchesse d'Irton étant mariée, Élisabeth ne peut plus être jalouse avec bienséance : mais surtout une jalousie d'Élisabeth à son âge ne peut être touchante. Il en faut toujours revenir là. C'est le grand vice du sujet. L'amour n'est fait ni pour les vieux ni pour les vieilles.

V. 92. Sur le crime apparent je sauverai ma gloire, etc.

On voit assez quel est ici le défaut de style, et ce que c'est qu'*une gloire sauvée sur un crime apparent*.

Mais pourquoi Élisabeth est-elle plus fâchée contre la dame prétendue d'Irton que contre la dame prétendue de Suffolk? Que lui importe d'être négligée pour l'une ou pour l'autre? Elle n'est point aimée, cela doit lui suffire.

La fin de cette scène paraît belle; elle est passionnée et attendrissante. Il serait pourtant à désirer qu'Élisabeth ne dît pas toujours la même chose; elle recommande tantôt à Tilney, tantôt à Salsbury, tantôt à Irton, d'engager le comte d'Essex à n'être plus *fier* et à demander grâce. C'est là le seul sentiment dominant; c'est là le seul nœud. Il ne tenait qu'à elle de pardonner, et alors il n'y avait plus de pièce.

On doit, autant qu'on le peut, donner aux personnages des sentiments qu'ils doivent nécessairement avoir dans la situation où ils se trouvent.

ACTE IV.

SCÈNE I.

V. 3. Si l'arrêt qui me perd te semble à redouter,
J'aime mieux le souffrir que de le mériter.

Voilà donc le comte d'Essex qui proteste nettement de son innocence. Élisabeth, dans cette supposition de l'auteur, est donc inexcusable d'avoir fait condamner le comte : la duchesse d'Irton s'est donc très-mal conduite en n'éclairant pas la reine. Il est condamné sur de faux témoignages; et la reine, qui l'adore, ne s'est pas mise en peine de se faire rendre compte des pièces du procès, qu'on lui a dit vingt fois être fausses. Une telle négligence n'est pas naturelle; c'est un défaut capital. Faites toujours penser et dire à vos personnages ce qu'ils doivent dire et penser; faites-les agir comme ils doivent agir. L'amour seul d'Élisabeth, dira-t-on, l'aura forcée à mettre Essex entre les mains de la justice; mais ce même amour devait lui faire examiner un arrêt qu'on suppose injuste : elle n'est pas assez furieuse d'amour pour qu'on l'excuse. Essex n'est pas assez passionné pour sa duchesse; sa duchesse n'est pas assez passionnée pour lui. Tous les rôles paraissent manqués dans cette tragédie; et cependant elle a eu du succès. Quelle en est la raison? je le répète, la situation des personnages attendrissante par elle-même, et l'ignorance où le parterre a été longtemps.

SCÈNE II.

V. 1. O fortune! ô grandeur, dont l'amorce flatteuse
Surprend; touche, éblouit une âme ambitieuse!
De tant d'honneurs reçus c'est donc là tout le fruit! etc.

Cette scène, ce monologue est encore une des raisons du succès. Ces réflexions naturelles sur la fragilité des grandeurs humaines plaisent, quoique faiblement écrites. Un grand seigneur qu'on va mener à l'échafaud intéresse toujours le public; et la représentation de ces aventures, sans aucun secours de la poésie, fait le même effet à peu près que la vérité même.

SCÈNE III.

V. 1. Eh bien! de ma faveur vous voyez les effets.

Ce vers naturel devient sublime, parce que le comte d'Essex et Salsbury supposent tous deux que c'est en effet la faveur de la reine qui le conduit à la mort.

Le succès est encore ici dans la situation seule. En vain Thomas imite faiblement ces vers de son frère :

Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune[1]
D'un courtisan flatteur la présence importune.

En vain il s'étend en lieux communs et vagues :

Qui vit de son bonheur tout l'univers jaloux, etc.

En vain il affaiblit le pathétique du moment par ces mauvais vers :

1. *Cinna*, acte II, scène I. (Éd.)

Tout passe, et qui m'eût dit, après ce qu'on m'a vu, etc. Le pathétique de la chose subsiste malgré lui, et le parterre est touché.

V. 14. Votre seule fierté, qu'elle voudroit abattre,
S'oppose à ses bontés, s'obstine à les combattre.

Cette fierté de la reine qui lutte sans cesse contre la fierté d'Essex est toujours le sujet de la tragédie. C'est une illusion qui ne laisse pas de plaire au public. Cependant, si cette fierté seule agit, c'est un pur caprice de la part d'Élisabeth et du comte d'Essex. « Je veux qu'il me demande pardon. — Je ne veux pas demander pardon : » voilà la pièce. Il semble qu'alors le spectateur oublie qu'Élisabeth est extravagante, si elle veut qu'on lui demande pardon d'un crime imaginaire; qu'elle est injuste et barbare de ne pas examiner ce crime avant d'exiger qu'on lui demande pardon. On oublie l'essentiel pour ne s'occuper que de ces sentiments de fierté qui séduisent presque toujours.

V. 33. Le crime fait la honte, et non pas l'échafaud.

Ce vers est passé en proverbe, et a été quelquefois cité à propos dans des occasions funestes.

V. 34. Ou si dans mon arrêt quelque infamie éclate,
Elle est, lorsque je meurs, pour une reine ingrate,
Qui, voulant oublier cent preuves de ma foi,
Ne mérita jamais un sujet tel que moi.

Ou Essex est ici le fou le plus insolent, ou l'homme le plus innocent. Sûrement il n'est coupable dans la tragédie d'aucun des crimes dont on l'accuse. C'est ici un héros; c'est un homme dont le destin de l'Angleterre a dépendu; c'est l'appui d'Élisabeth. Elle est donc, en ce cas, une femme détestable, qui fait couper le cou au premier homme du pays, parce qu'il a aimé une autre femme qu'elle. Que deviennent alors ses irrésolutions, ses tendresses, ses remords, ses agitations? Rien de tout cela ne doit être dans son caractère

V. 44. Pour la seule duchesse il m'auroit été doux
De passer.... Mais hélas! un autre est son époux.

Je ne relève point cette réticence à ce mot de *passer*, figure si mal à propos prodiguée. La réticence ne convient que quand on craint ou qu'on rougit d'achever ce qu'on a commencé. Le grand défaut, c'est que les amours du comte d'Essex et de la duchesse, mariée à un autre, ont été trop légèrement touchés, ont à peine effleuré le cœur.

On ne voit pas non plus pourquoi le comte veut mourir sans être justifié, lui qui se croit entièrement innocent. On ne voit pas pourquoi, étant calomnié par les prétendus faussaires, Cécile et Raleigh, qu'il déteste, il n'instruit pas la reine du crime de faux qu'il leur impute. Comment se peut-il qu'un homme si fier, pouvant d'un mot se venger des ennemis qui l'écrasent, néglige de dire ce mot? Cela n'est pas dans la nature. Aime-t-il assez la duchesse d'Irton? est-il assez furieux, assez enivré de sa passion, pour déclarer qu'il aime mieux être décapité que

de vivre sans elle? Il aurait donc fallu lui donner dans la pièce toutes les fureurs de l'amour qu'il n'a pas eues.

L'excès de la passion peut excuser tout, et si le comte d'Essex était un jeune homme comme le Ladislas de Rotrou, toujours emporté par un amour violent, il ferait un très-grand effet. Il fait paraître au moins quelques touches, quelques nuances légères de ces grands traits nécessaires à la vraie tragédie, et par là il peut intéresser. C'est un crayon faible et peu correct; mais c'est le crayon de ce qui affecte le plus le cœur humain.

SCÈNE IV.

V. 1. Venez, venez, madame, on a besoin de vous.

Un héros condamné, un ami qui le pleure, une maîtresse qui se désespère, forment un tableau bien touchant. Il y manque le coloris. Que cette scène eût été belle, si elle avait été bien traitée! Préparez, quand vous voulez toucher. N'interrompez jamais les assauts que vous livrez au cœur. Voilà le comte d'Essex qui veut mourir, parce qu'il ne peut vivre avec le duchesse d'Irton; il lui dit :

> Mais vivre, et voir sans cesse un rival odieux....
> Ah! madame, à ce nom je deviens furieux.

Ce sont là de bien mauvais vers, il est vrai. Il ne faut pas dire, *je deviens furieux;* il faut faire voir qu'on l'est; mais si cet Essex avait, dans les premiers actes, parlé en effet avec fureur de ce *rival odieux;* s'il avait été *furieux* en effet; si l'amour emporté et tragique avait déployé en lui tous les sentiments de cette passion fatale; si la duchesse les avait partagés, que de beautés alors, que d'intérêt, et que de larmes! Mais ce n'est que par manière d'acquit qu'ils parlent de leurs amours. Ne passez point ainsi d'un objet à un autre, si vous voulez toucher. Cette interruption est nécessaire dans l'histoire, admise dans le poëme épique, dont la longueur exige de la variété; réprouvée dans la tragédie, qui ne doit présenter qu'un objet, quoique résultant de plusieurs objets, qu'une passion dominante, qu'un intérêt principal, L'unité en tout y est une loi fondamentale.

ACTE V.

SCÈNE I.

V. 3. Et l'ingrat, dédaignant mes bontés pour appui,
Peut ne s'étonner pas quand je tremble pour lui?

Elle se plaint toujours, et en mauvais vers, de cet ingrat qui dédaigne ses *bontés pour appui*, et qui ne veut pas demander pardon. C'est toujours le même sentiment sans aucune variété. Ce n'est pas là, sans doute, où l'unité est une perfection. Conservez l'unité dans le caractère; mais variez-la par mille nuances, tantôt par des soupçons, par des

craintes, par des espérances, par des réconciliations et des ruptures, tantôt par un incident qui donne à tout une face nouvelle.

V. 11. . . . . Il veut, le lâche, il veut
Montrer que sur la reine il connoît ce qu'il peut.

Elle appelle deux fois *lâche* cet homme si fier : elle voulait, dit-elle, pour se faire aimer, *l'envoyer à l'échafaud*, seulement pour lui faire peur; c'est là un excellent moyen d'inspirer de la tendresse.

V. 37. N'est-il pas, n'est-il pas ce sujet téméraire,
Qui, faisant son malheur d'avoir trop su te plaire,
S'obstine à préférer une honteuse fin
Aux honneurs dont ta flamme eût comblé son destin?

Que le mot propre est nécessaire! et que sans lui tout languit ou révolte! Peut-on appeler *sujet téméraire* un homme qui ne peut avoir de l'amour pour une vieille reine? Le dégoût est-il une témérité? Essex est téméraire d'ailleurs; mais non pas en amour, non pas parce qu'il aime mieux mourir que d'aimer la reine. Ces répétitions, *n'est-il pas*, *n'est-il pas*, ne doivent être employées que bien rarement, et dans les cas où la passion effrénée s'occupe de quelque grande image.

SCÈNE III.

V. 9. Ton cœur s'est fait esclave; obéis, il est juste.

Ce vers est parfait, et ce retour de l'indignation à la clémence est bien naturel. C'est une belle péripétie, une belle fin de tragédie, quand on passe de la crainte à la pitié, de la rigueur au pardon, et qu'ensuite on retombe par un accident nouveau, mais vraisemblable, dans l'abîme dont on vient de sortir.

SCÈNE IV.

V. 10. C'est moi sur cet arrêt que l'on doit consulter.
Et sans que je le signe on l'ose exécuter?

C'est ce qui peut arriver en France, où les cours de justice sont en possession depuis longtemps de faire exécuter les citoyens sans en avertir le souverain, selon l'ancien usage qui subsiste encore dans presque toute l'Europe ; mais c'est ce qui n'arrive jamais en Angleterre : il faut absolument ce qu'on appelle le *death warrant*, *la garantie de mort*.

La signature du monarque est indispensable, et il n'y a pas un seul exemple du contraire, excepté dans les temps de trouble où le souverain n'était pas reconnu. C'est un fait public, qu'Élisabeth signa l'arrêt rendu par les pairs contre le comte d'Essex. Le droit de la fiction ne s'étend pas jusqu'à contredire sur le théâtre les lois d'une nation si voisine de nous; et surtout la loi la plus sage, la plus humaine, qui

laisse à la clémence le temps de désarmer la sévérité, et quelquefois l'injustice.

V. 15. D'autre sang, mais plus vil, expiera l'attentat.

Le sang de Cécile n'était point vil; mais enfin on peut le supposer, et la faute est légère. Cette injure faite à la mémoire d'un très-grand ministre peut se pardonner. Il est permis à l'auteur de représenter Élisabeth égarée, qui permet tout à sa douleur. C'est à peu près la situation d'Hermione qui a demandé vengeance, et qui est au désespoir d'être vengée. Mais que cette imitation est faible! qu'elle est dépourvue de passion, d'éloquence et de génie! Tout est animé dans le cinquième acte, où Racine présente Hermione furieuse d'avoir été obéie; tout est languissant dans Élisabeth. Il n'y a rien de plus sublime et de plus passionné tout ensemble que la réponse d'Hermione : *Qui te l'a dit*[1]? Aussi Hermione a-t-elle été vivement agitée d'amour, de jalousie et de colère pendant toute la pièce. Élisabeth a été un peu froide. Sans cette chaleur que la seule nature donne aux véritables poëtes, il n'y a point de bonne tragédie.

Tout ce qu'on peut dire de l'*Essex* de Thomas Corneille, c'est que la pièce est médiocre, et par l'intrigue et par le style; mais il y a quelque intérêt, quelques vers heureux; et on l'a jouée longtemps sur le même théâtre où l'on représentait *Cinna* et *Andromaque*. Les acteurs, et surtout ceux de province, aimaient à faire le rôle du comte d'Essex, à paraître avec une jarretière brodée au-dessous du genou, et un grand ruban bleu en bandoulière. Le comte d'Essex, donné pour un héros du premier ordre, persécuté par l'envie, ne laisse pas d'en imposer. Enfin le nombre des bonnes tragédies est si petit chez toutes les nations du monde, que celles qui ne sont pas absolument mauvaises attirent toujours des spectateurs, quand de bons acteurs les font valoir.

On a fait environ mille tragédies depuis Mairet et Rotrou. Combien en est-il resté qui puissent avoir le sceau de l'immortalité, et qu'on puisse citer comme des modèles? Il n'y en a pas une vingtaine. Nous avons une collection intitulée : *Recueil des meilleures pièces de théâtre*, en douze volumes; et, dans ce recueil, on ne trouve que le seul *Venceslas* qu'on représente encore, en faveur de la première scène et du quatrième acte, qui sont en effet de très-beaux morceaux.

Tant de pièces, ou refusées au théâtre depuis cent ans, ou qui n'y ont paru qu'une ou deux fois, ou qui n'ont point été imprimées, ou qui l'ayant été sont oubliées, prouvent assez la prodigieuse difficulté de cet art.

Il faut rassembler dans un même lieu, dans une même journée, des hommes et des femmes au-dessus du commun, qui, par des intérêts divers, concourent à un même intérêt, à une même action. Il faut intéresser des spectateurs de tout rang et de tout âge, depuis la première scène jusqu'à la dernière; tout doit être écrit en vers, sans qu'on puisse s'en permettre ni de durs, ni de plats, ni de forcés, ni d'obscurs.

1. *Andromaque*, acte V, scène III. (ÉD.)

SCÈNE VIII ET DERNIÈRE.

V. 50. . . . . C'est par lui que je règne.

Rien ne prouve mieux l'ignorance où le public était alors de l'histoire de ses voisins. Il ne serait pas permis aujourd'hui de dire qu'Élisabeth régnait par le comte d'Essex, qui venait de laisser détruire honteusement en Irlande la seule armée qu'on lui eût jamais confiée.

V. 52. Par lui, par sa valeur, ou tremblants, ou défaits,
Les plus grands potentats m'ont demandé la paix.

Il n'y a guère rien de plus mauvais que la dernière tirade d'Élisabeth. *Les plus grands potentats par Essex tremblants*, *lui ont demandé la paix*, *après qu'elle doit tout à ses fameux exploits. Qui eût jamais pensé qu'il dût mourir sur un échafaud? quel revers!* On voit assez que ces froides réflexions font tout languir; mais le dernier vers est fort beau, parce qu'il est touchant et passionné.

Faisons que, d'un infâme et rigoureux supplice,
Les honneurs du tombeau réparent l'injustice.
Si le ciel à mes vœux peut se laisser toucher,
Vous n'aurez pas longtemps à me la reprocher.

AVIS

SUR LES PREMIÈRES PIÈCES DU THÉATRE DE CORNEILLE.

Si les hommes ne songeaient qu'à perfectionner leur goût et leur raison par les livres, les bibliothèques seraient moins nombreuses et plus utiles; mais on veut avoir tout ce qu'on a écrit sur une matière, et tout ce qu'un homme célèbre a écrit de mauvais comme de bon, dût-on ne le jamais lire.

Cette espèce d'intempérance dans ceux qui recherchent les livres est plus pardonnable à l'égard de Pierre Corneille que de tout autre. Ses comédies, qu'on a rejetées à la fin de cette édition, sont, à la vérité, indignes de notre siècle ; mais elles furent longtemps ce qu'il y avait de moins mauvais en ce genre, tant nous étions loin de la plus légère connaissance des beaux-arts! Pierre Corneille ouvrit la carrière du comique, et même celle de l'opéra, comme nous l'avons remarqué ailleurs. On verra dans ses comédies, qu'on ne joue plus depuis Molière, des vers quelquefois très-bien faits, et des étincelles de génie qui faisaient voir combien l'auteur était au-dessus de son siècle.

REMARQUES

SUR

LES DISCOURS DE CORNEILLE.

IMPRIMÉS A LA SUITE DE SON THÉATRE.

PREMIER DISCOURS.

DU POËME DRAMATIQUE.

« Il faut observer l'unité d'action, de lieu, et de jour; personne n'en doute. »

On en doutait tellement du temps de Corneille, que ni les Espagnols ni les Anglais ne connurent cette règle. Les Italiens seuls l'observèrent. La *Sophonisbe* de Mairet fut la première pièce en France où ces trois unités parurent. La Motte, homme de beaucoup d'esprit et de talent, mais homme à paradoxes, a écrit de nos jours contre ces trois unités. Mais cette hérésie en littérature n'a pas fait fortune.

« On en est venu jusqu'à établir une maxime très-fausse : qu'il faut que le sujet d'une tragédie soit vraisemblable. »

Cette maxime, au contraire, est très-vraie, en quelque sens qu'on l'entende. Boileau dit avec raison dans son *Art poétique* (chant III, vers 47-50) :

Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas :
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

« Il n'est pas vraisemblable que Médée tue ses enfants, que Clytemnestre assassine son mari, qu'Oreste poignarde sa mère; mais l'histoire le dit, etc. »

Cela n'est pas commun; mais cela n'est pas sans vraisemblance dans l'excès d'une fureur dont on n'est pas le maître. Ces crimes révoltent la nature, et cependant ils sont dans la nature. C'est ce qui les rend si convenables à la tragédie, qui ne veut que du vrai, mais un vrai rare et terrible.

« Il n'est ni vrai ni vraisemblable qu'Andromède, exposée à un monstre marin, ait été garantie de ce péril par un cavalier volant. »

Il semble que les sujets d'*Andromède*, de *Phaéthon*, soient plus faits pour l'opéra que pour la tragédie régulière. L'opéra aime le merveilleux. On est là dans le pays des métamorphoses d'Ovide. La tragédie est le pays de l'histoire, ou du moins de tout ce qui ressemble à l'histoire par la vraisemblance des faits et par la vérité des mœurs.

« Quelque heureusement que réussisse cet étalage de moralités, il faut toujours craindre que ce ne soit un de ces ornements ambitieux qu'Horace nous ordonne de retrancher. »

Il nous semble qu'on ne peut donner de meilleures leçons de goût, et raisonner avec un jugement plus solide : il est beau de voir l'auteur de *Cinna* et de *Polyeucte* creuser ainsi les principes d'un art dont il fut le père en France. Il est vrai qu'il est tombé souvent dans le défaut qu'il condamne; on pensait que c'était faute de connaître son art, qu'il connaissait pourtant si bien. Il déclare ici qu'il vaut beaucoup mieux mettre les maximes en sentiment que les étaler en préceptes : et il distingue très-finement les situations dans lesquelles un personnage peut débiter un peu de morale, de celles qui exigent un abandonnement entier à la passion.... Ce sont les passions qui font l'âme de la tragédie. Par conséquent un héros ne doit point prêcher, et doit peu raisonner. Il faut qu'il sente beaucoup et qu'il agisse.

Pourquoi donc Corneille, dans plus de la moitié de ses pièces, donne-t-il tant aux lieux communs de politique, et presque rien aux grands mouvements des passions? La raison en est, à notre avis, que c'était là le caractère dominant de son esprit. Dans son *Othon*, par exemple, tous les personnages raisonnent, et pas un n'est animé.

Peut-être aurait-il dû apporter ici un autre exemple que celui de *Mélite*. Cette comédie n'est aujourd'hui connue que par son titre, et parce qu'elle fut le premier ouvrage dramatique de Corneille.

« La seconde utilité du poëme dramatique se rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus. »

Ni dans la tragédie, ni dans l'histoire, ni dans un discours public, ni dans aucun genre d'éloquence et de poésie, il ne faut peindre la vertu odieuse et le vice aimable. C'est un devoir assez connu. Ce précepte n'appartient pas plus à la tragédie qu'à tout autre genre : mais de savoir s'il faut que le crime soit toujours récompensé, et la vertu toujours punie sur le théâtre, c'est une autre question. La tragédie est un tableau des grands événements de ce monde; et malheureusement, plus la vertu est infortunée, plus le tableau est vrai. Intéressez; c'est le devoir du poëte : rendez la vertu respectable; c'est le devoir de tout homme.

« Il est certain que nous ne saurions voir un honnête homme sur notre théâtre sans lui souhaiter de la prospérité, et nous fâcher de ses infortunes. »

On ne sort point indigné contre Racine et contre les comédiens, de la mort de Britannicus, et de celle d'Hippolyte. On sort enchanté du rôle

de Phèdre et de celui de Burrhus; on sort la tête remplie des vers admirables qu'on a entendus :

> Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,
> De son ouvrage en vous laisse un long souvenir[1].

C'est là le grand point. C'est le seul moyen de s'assurer un succès éternel. C'est le mérite d'Auguste et de Cinna, c'est celui de Sévère dans *Polyeucte*.

« La quatrième (utilité du théâtre consiste) en la purgation des passions, par le moyen de la pitié et de la crainte. »

Pour la purgation des passions, je ne sais pas ce que c'est que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent, selon Aristote. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre âme pendant deux heures, selon la nature; et comment il en résulte un plaisir très-noble et très-délicat, qui n'est bien senti que par les esprits cultivés.

Sans cette crainte et cette pitié, tout languit au théâtre. Si on ne remue pas l'âme, on l'affadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer.

« Le poëme est composé de deux sortes de parties. Les unes sont appelées parties de quantité ou d'extension.... Les autres se peuvent nommer des parties intégrantes. »

Il est à croire que ni Molière, ni Racine, ni Corneille lui-même, ne pensèrent aux parties de quantité et aux parties intégrantes, quand ils firent leurs chefs-d'œuvre.

« Aristote définit simplement (la comédie) une imitation de personnes basses et fourbes. Je ne puis m'empêcher de dire que cette définition ne me satisfait point. »

Corneille a bien raison de ne pas approuver la définition d'Aristote, et probablement l'auteur du *Misanthrope* ne l'approuva pas davantage. Apparemment Aristote était séduit par la réputation qu'avait usurpée ce bouffon d'Aristophane, bas et fourbe lui-même, et qui avait toujours peint ses semblables. Aristote prend ici la partie pour le tout, et l'accessoire pour le principal. Les principaux personnages de Ménandre, et de Térence son imitateur, sont honnêtes. Il est permis de mettre des coquins sur la scène; mais il est beau d'y mettre des gens de bien.

« Lorsqu'on met sur la scène une simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie ni de leur état, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie. »

Nous sommes entièrement de l'avis de Corneille. *Bérénice* ne nous paraît pas une tragédie; l'élégant et habile Racine trouva, à la vérité,

1. Boileau, *Art poétique*, III, 157-158. (Éd.)

le secret de faire de ce sujet une pièce très-intéressante. Mais ce n'est pas une tragédie; c'est, si l'on veut, une comédie héroïque, une idylle, une églogue entre des princes, un dialogue admirable d'amour, une très-belle paraphrase de Sapho, et non pas de Sophocle, une élégie charmante; ce sera tout ce qu'on voudra; mais ce n'est point, encore une fois, une tragédie.

« Je connois des gens d'esprit, et des plus savants en l'art poétique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever *le Cid*, et quelques autres de mes poëmes, parce que je n'y conclus pas précisément le mariage des premiers acteurs. »

Ces savants en l'art poétique ne paraissent pas savants dans la connaissance du cœur humain. Corneille en savait beaucoup plus qu'eux. Ce qui nous paraît ici de plus extraordinaire, c'est que, dans les premiers temps si tumultueux de la grande réputation du *Cid*, les ennemis de Corneille lui reprochaient d'avoir marié Chimène avec le meurtrier de son père, le propre jour de sa mort; ce qui n'était pas vrai; au contraire, la pièce finit par ce beau vers :

Laisse faire le temps, ta vaillance, et ton roi.

« L'action.... doit avoir une juste grandeur. Elle doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Ces termes.... excluent les actions momentanées qui n'ont point ces trois parties. Telle est peut-être la mort de la sœur d'Horace qui se fait tout d'un coup, etc. »

Tout ce qu'ont dit Aristote et Corneille sur ce commencement, ce milieu et cette fin, est incontestable; et la remarque de Corneille, sur le meurtre de Camille par Horace, est très-fine. On ne peut trop estimer la candeur et le génie d'un homme qui recherche un défaut dans un de ses ouvrages étincelant des plus grandes beautés, qui trouve la cause de ce défaut, et qui l'explique.

« Quelques-uns réduisent le nombre des vers qu'on récite (au théâtre) à quinze cents. »

Deux mille vers, dix-huit cents, quinze cents, douze cents; il n'importe. Ce ne sera pas trop de deux mille vers, s'ils sont bien faits, s'ils sont intéressants. Ce sera trop de douze cents, s'ils ennuient. Il est vrai que, depuis l'excellent Racine, nous avons eu des tragédies très-longues, et généralement très-mal écrites, qui ont eu de grands succès, soit par la force du sujet, soit par des vers heureux qui brillaient à travers la barbarie du style, soit encore par des cabales qui ont tant d'influence au théâtre. Mais il demeure toujours très-vrai que douze cents bons vers valent mieux que dix-huit cents vers obscurs, enflés, pleins de solécismes ou de lieux communs pires que des solécismes. Ils peuvent passer sur le théâtre à la faveur d'une déclamation imposante, mais ils sont à jamais réprouvés par tous les lecteurs judicieux.

« Je viens à la seconde partie du poëme, qui sont les mœurs.... Je ne

puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de *bonnes*, qu'il faut qu'elles soient *vertueuses*. »

Quand on dispute sur un mot, c'est une preuve que l'auteur ne s'est pas servi du mot propre. La plupart des disputes en tout genre ont roulé sur des équivoques. Si Aristote avait dit : « Il faut que les mœurs soient vraies, » au lieu de dire : « Il faut que les mœurs soient bonnes, » on l'aurait très-bien entendu. On ne niera jamais que Louis XI doive être peint violent, fourbe et superstitieux, soutenant ses imprudences par des cruautés; Louis XII, juste envers ses sujets, faible avec les étrangers; François Iᵉʳ, brave, ami des arts et des plaisirs; Catherine de Médicis, intrigante, perfide, cruelle. L'histoire, la tragédie, les discours publics, doivent représenter les mœurs des hommes telles qu'elles ont été.

« La poésie (dit Aristote) est une imitation des gens meilleurs qu'ils n'ont été. »

Meilleurs est encore ici une équivoque d'Aristote; il entend qu'il faut un peu exagérer, dans la poésie; que les hommes y doivent paraître plus grands, plus brillants qu'ils n'ont été. Il faut frapper l'imagination. Voilà pourquoi, dans la sculpture, on donnait aux héros une taille au-dessus du commun des hommes.

Il se pourrait que les mots grecs qui répondent chez Aristote à *bon* et à *meilleur*, ne signifiassent pas précisément ce que nous leur faisons signifier. Il n'y avait peut-être pas d'équivoque dans le texte grec, et il y en a dans le français.

« C'est ce qui me fait douter si le mot grec ῥᾳθύμους a été rendu dans le sens d'Aristote par les interprètes. »

Corneille n'a-t-il pas grande raison de traduire par *débonnaires* le mot grec si mal traduit par *fainéants?* En effet, le caractère de *mansuétude*, de *débonnaireté*, est opposé à *colère;* fainéant est opposé à *laborieux*.

Avouons ici que toutes ces dissertations ne valent pas deux bons vers du *Cid*, des *Horaces*, de *Cinna*.

« Aristote.... dit que la tragédie se peut faire sans mœurs. »

Peut-être qu'Aristote entendait, par des tragédies sans mœurs, des pièces fondées uniquement sur des aventures funestes qui peuvent arriver à tous les personnages, soit qu'ils aient des passions ou qu'ils n'en aient pas; soit qu'ils aient un caractère frappant, ou non. Le malheur d'Œdipe, par exemple, peut arriver à tout homme, indépendamment de son caractère et de ses mœurs.

Qu'une princesse, ayant appris la mort de son mari tué sur le rivage de la mer, aille lui dresser un tombeau, et qu'elle voie le corps de son fils étendu mort sur le même rivage; cela est déplorable et tragique, mais n'a aucun rapport à la conduite et aux mœurs de cette princesse.

Au contraire, les destinées d'Émilie, de Roxane, de Phèdre, d'Her-

mione, dépendent de leurs mœurs. Aussi les pièces de caractère sont bien supérieures à celles qui ne représentent que des aventures fatales.

« Il y a cette différence.... entre le poëte dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler son art.... et que l'autre doit le cacher. »

Grande règle, toujours observée par Racine et par Molière, rarement par d'autres. Il faut au théâtre, comme dans la société, savoir s'oublier soi-même. Corneille, qui aimait à disserter, rend quelquefois ses personnages trop dissertateurs; et, surtout dans ses dernières pièces, il met le raisonnement à la place du sentiment.

« La diction dépend de la grammaire. »

Oui ; et encore plus du génie, témoin les beaux vers de Corneille dans ses premières tragédies.

« Le retranchement que nous avons fait des chœurs a retranché la musique de nos poëmes. Une chanson y a quelquefois bonne grâce. »

Cela fut écrit avant que l'opéra fût à la mode en France. Depuis ce temps, il s'est fait de grands changements. La musique s'est introduite avec beaucoup de succès dans de petites comédies; et ce nouveau genre de spectacle a pris le nom d'opéra-comique.

« Je n'ai plus qu'à parler des parties de quantité, qui sont le prologue, l'épisode, l'exode, et le chœur, etc. »

Il est difficile d'appliquer à notre usage le prologue, l'épisode, l'exode et le chœur des Grecs; les Anglais ont un prologue et un épilogue, qui sont deux petites pièces de vers détachés : dans la première, on demande l'indulgence des spectateurs pour la tragédie ou la comédie qu'on va jouer; dans la seconde, on fait des plaisanteries, et surtout des allusions à tout ce qui a pu, dans la pièce, avoir quelque rapport aux mœurs de la nation et aux aventures de Londres. C'est une espèce de farce récitée par un seul acteur. Cette facétie n'est pas admise en France, et pourra l'être : tant on aime, depuis quelque temps, à prendre les modes anglaises.

« (Il faut) qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants, qu'il ne soit connu par le premier.... Cette maxime est nouvelle et assez sévère, et je ne l'ai pas toujours gardée. »

Cette maxime nouvelle, établie par Corneille, était très-judicieuse. Non-seulement il est utile, pour l'intelligence parfaite d'une pièce de théâtre, que tous les personnages essentiels soient annoncés dès le premier acte, mais cette sage précaution contribue à augmenter l'intérêt. Le spectateur en attend avec plus d'émotion l'acteur qui doit servir au nœud, ou à le redoubler, ou à le dénouer, ne fût-il qu'un subalterne. Rien ne fait mieux voir combien Corneille avait approfondi tous les secrets de son art.

Molière, si admirable par la peinture des mœurs, par les tableaux de la vie humaine, par la bonne plaisanterie, a manqué à cette règle de

Corneille. Dans la plupart de ses dénoûments, les personnages ne sont pas assez annoncés, assez préparés.

« Quand je n'aurois point parlé de Livie dans (le premier acte de) *Cinna*, j'aurois pu la faire entrer au quatrième. »

Il eût été mieux de ne point du tout faire paraître Livie. Elle ne sert qu'à dérober à Auguste le mérite et la gloire d'une belle action. Corneille n'introduisit Livie que pour se conformer à l'histoire, ou plutôt à ce qui passait pour l'histoire; car cette aventure ne fut d'abord écrite que dans une déclamation de Sénèque sur la clémence. Il n'était pas dans la vraisemblance qu'Auguste eût donné le consulat à un homme très-peu considérable dans la république, pour avoir voulu l'assassiner.

« La conspiration de Cinna et la consultation d'Auguste avec lui et Maxime, n'ont aucune liaison entre elles.... bien que le résultat de l'une produise de beaux effets pour l'autre. »

C'est un grand coup de l'art, en effet; c'est une des beautés les plus théâtrales, qu'au moment où Cinna vient de rendre compte à Émilie de la conspiration, lorsqu'il a inspiré tant d'horreur contre les cruautés d'Auguste, lorsqu'on ne désire que la mort de ce triumvir, lorsque chaque spectateur semble devenir lui-même un des conjurés, tout à coup Auguste mande Cinna et Maxime, les chefs de la conspiration. On craint que tout ne soit découvert, on tremble pour eux. Et c'est là cette terreur qui produit, dans la tragédie, un effet si admirable et si nécessaire.

« Euripide a usé assez grossièrement (du prologue). »

Toutes les tragédies d'Euripide commencent, ou par un acteur principal qui dit son nom au public, et qui lui apprend le sujet de la pièce, ou par une divinité qui descend du ciel pour jouer ce rôle, comme Vénus dans *Phèdre et Hippolyte*.

Iphigénie elle-même, dans la pièce d'*Iphigénie en Tauride*, explique d'abord le sujet du drame, et remonte jusqu'à Tantale dont elle fait l'histoire. Corneille a bien raison de dire que cet artifice est grossier. Ce qui est surprenant, c'est que ce défaut, qui semblerait venir de l'enfance de l'art, ne se trouve point dans Sophocle, un peu antérieur à Euripide. Ce sont toujours, dans les tragédies de Sophocle, les principaux acteurs qui expliquent le sujet de la pièce, sans paraître vouloir l'expliquer; leurs desseins, leurs intérêts, leurs passions, s'annoncent de la manière la plus naturelle. Le dialogue porte l'émotion dans l'âme dès la première scène.

« Plaute a cru remédier à ce désordre d'Euripide en introduisant un prologue détaché, etc. »

Plaute fait encore pis : non-seulement il fait paraître d'abord Mercure dans l'*Amphitryon* pour annoncer le sujet de sa tragi-comédie, pour prévenir les spectateurs sur tout ce qu'il fera dans la pièce; mais au troisième acte, il dépouille Jupiter de son rôle d'acteur. Ce Jupiter

adresse la parole au public, l'instruit de tout, et lui annonce le dénoûment. C'est prendre assurément bien de la peine pour ôter aux spectateurs tout leur plaisir. Cependant la pièce plut beaucoup aux Romains, malgré ce défaut énorme, et malgré les basses plaisanteries qu'Horace condamne dans Plaute : tant le sujet d'Amphitryon est piquant, intéressant et comique par lui-même.

« Térence, qui est venu depuis lui, a gardé ses prologues, et en a changé la matière. »

Les prologues de Térence sont dans un goût qui est encore imité par les Anglais. C'est un discours en vers adressé aux auditeurs pour se les rendre favorables. Ce discours était prononcé d'ordinaire par l'entrepreneur de la troupe. Aujourd'hui, en Angleterre, ces prologues sont toujours composés par un ami de l'auteur. Térence employa presque toujours ces prologues à se plaindre de ses envieux, qui se servaient contre lui des mêmes armes. Une telle guerre est honteuse pour les beaux-arts.

« Ces prologues doivent avoir beaucoup d'invention, et je ne pense pas qu'on n'y puisse raisonnablement introduire que des dieux imaginaires de l'antiquité, qui ne laissent pas toutefois de parler des choses de notre temps, par une fiction poétique qui fait un grand accommodement de théâtre. »

Il reste à savoir si ces fictions poétiques font au théâtre un accommodement si heureux; le prologue de la Nuit et de Mercure, dans l'*Amphitryon* de Molière, réussit autant que la pièce même; mais c'est qu'il est plein d'esprit, de grâces, et de bonnes plaisanteries. Le prologue d'*Amadis* fut regardé comme un chef-d'œuvre. On admira l'art avec lequel Quinault sut joindre l'éloge de Louis XIV avec le sujet de la pièce, la beauté des vers et celle de la musique. Le siècle de grandeur et de prospérité qui produisait ces brillants spectacles augmentait encore leur prix.

« Aristote blâme fort les épisodes détachés. »

Un épisode inutile à la pièce est toujours mauvais, et, en aucun genre, ce qui est hors d'œuvre ne peut plaire ni aux yeux, ni aux oreilles, ni à l'esprit. Nous avons dit ailleurs que *le Cid* réussit malgré l'infante, et non pas à cause de l'infante. Corneille parle ici en homme modeste et supérieur.

« Quoique.... M. Tristan (auteur de *Mariamne*) eût bien mérité ce beau succès, par le grand effort d'esprit qu'il avait fait à peindre le désespoir d'Hérode, peut-être que l'excellence de l'acteur qui en soutenoit le personnage y contribuoit beaucoup. »

La *Mariamne* de Tristan eut, en effet, longtemps une très-grande réputation. Nous avons entendu dire au comédien Baron que, lorsqu'il voulut débuter, Louis XIV lui faisait quelquefois réciter des vers de *Mariamne*. Les belles pièces de Corneille la firent enfin oublier.



SECOND DISCOURS.

DE LA TRAGÉDIE.

« La tragédie a ceci de particulier, que, par la pitié et la crainte, elle purge de semblables passions. »

Nous avons dit un mot de cette prétendue médecine des passions dans le *Commentaire* sur le premier discours. Nous pensons avec Racine, qui a pris le *Phobos* et l'*Éleos* pour sa devise, que, pour qu'un acteur intéresse, il faut qu'on craigne pour lui, et qu'on soit touché de pitié pour lui. Voilà tout. Que le spectateur fasse ensuite quelque retour sur lui-même, qu'il examine ou non quels seraient ses sentiments s'il se trouvait dans la situation du personnage qui l'intéresse; qu'il soit purgé, ou qu'il ne soit pas purgé, c'est, selon nous, une question fort oiseuse.

Paul Bény peut rapporter quinze opinions sur un sujet aussi frivole, et en ajouter encore une seizième; cela n'empêchera pas que tout le secret ne consiste à faire de ces vers charmants tels qu'on en trouve dans *le Cid* (III, IV, et V, I) :

Va, je ne te hais point.— Tu le dois.— Je ne puis....
Tu vas mourir! Don Sanche est-il si redoutable?
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

Il n'y a point là de purgation. Le spectateur ne réfléchit point s'il aura besoin d'être purgé. S'il réfléchissait, le poëte aurait manqué son coup.

Et quocumque volent animum auditoris agunto[1].

« Ce n'est pas une nécessité de ne mettre que les infortunes des rois sur le théâtre; celles des autres hommes y trouveroient place, s'il leur en arrivoit d'assez illustres.... pour la mériter. »

Rois, empereurs, princes, généraux d'armée, principaux chefs de république; il n'importe. Mais il faut toujours, dans la tragédie, des hommes élevés au-dessus du commun, non-seulement parce que le destin des États dépend du sort de ces personnages importants, mais parce que les malheurs des hommes illustres, exposés aux regards des nations, font sur nous une impression plus profonde que les infortunes du vulgaire.

Je doute beaucoup qu'un paysan de Leuctres, nommé Scédase, dont on a violé deux filles, fût un aussi beau sujet de tragédie que *Cinna* et *Iphigénie*. Le viol, d'ailleurs, a toujours quelque chose de ridicule, et n'est guère fait pour être joué que dans le beau lieu où l'on prétend que sainte Théodore fut envoyée, supposé que cette Théodore ait jamais existé, et que jamais les Romains aient condamné les dames à

1. Horace, *Art poét.*, 100. (Éd.)

cette espèce de supplice; ce qui n'était assurément ni dans leurs lois ni dans leurs mœurs.

« Il (Aristote) ne veut point qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur. »

S'il était permis de chercher un exemple dans nos livres saints, nous dirions que l'histoire de Job est une espèce de drame, et qu'un homme très-vertueux y tombe dans les plus grands malheurs; mais c'est pour l'éprouver, et le drame finit par rendre Job plus heureux qu'il n'a jamais été.

Dans la tragédie de *Britannicus*, si ce jeune prince n'est pas un modèle de vertu, il est du moins entièrement innocent; cependant il périt d'une mort cruelle. Son empoisonneur triomphe. *Cet événement est tout à fait injuste*. Pourquoi donc *Britannicus* a-t-il eu enfin un si grand succès, surtout auprès des connaisseurs et des hommes d'État? C'est par la beauté des détails, c'est par la peinture la plus vraie d'une cour corrompue. Cette tragédie, à la vérité, ne fait point verser de larmes, mais elle attache l'esprit, elle intéresse; et le charme du style entraîne tous les suffrages, quoique le nœud de la pièce soit très-petit, et que la fin, un peu froide, n'excite que l'indignation. Ce sujet était le plus difficile de tous à traiter, et ne pouvait réussir que par l'éloquence de Racine.

« Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme passe du malheur à la félicité. »

Il y a de grands exemples de tragédies qui ont eu des succès permanents, et dans lesquels cependant le vertueux périt indignement, et le criminel est au comble de la gloire; mais au moins il est puni par ses remords. La tragédie est le tableau de la vie des grands : ce tableau n'est que trop ressemblant, quand le crime est heureux. Il faut autant d'art, autant de ressources, autant d'éloquence dans ce genre de tragédie, et peut-être plus que dans tout autre.

« Un des interprètes d'Aristote veut qu'il n'ait parlé de cette purgation des passions dans la tragédie, que parce qu'il écrivait après Platon, qui bannit les poëtes tragiques de sa république, parce qu'ils les remuent trop fortement. »

Après tout ce qu'a dit judicieusement Corneille sur les caractères vertueux ou méchants, ou mêlés de bien et de mal, nous penchons vers l'opinion de cet interprète d'Aristote, qui pense que ce philosophe n'imagina son galimatias de la purgation des passions que pour ruiner le galimatias de Platon, qui veut chasser la tragédie et la comédie, et le poëme épique, de sa république imaginaire. Platon, en rendant les femmes communes dans son Utopie, et en les envoyant à la guerre, croyait empêcher qu'on ne fît des poëmes pour une Hélène; et Aristote, attribuant aux poëmes une utilité qu'ils n'ont peut-être pas, imaginait sa purgation des passions. Que résulte-t-il de cette vaine dispute? Qu'on court à *Cinna* et à *Andromaque* sans se soucier d'être purgé.

« Notre siècle les a vues (les conditions qu'Aristote demande) dans *le Cid;* mais je ne sais s'il les a vues en beaucoup d'autres. »

Le Cid, comme nous l'avons dit, n'est beau que parce qu'il est très-touchant.

« L'exclusion des personnes tout à fait vertueuses qui tombent dans le malheur bannit les martyrs de notre théâtre. »

Un martyr, qui ne serait que martyr, serait très-vénérable, et figurerait très-bien dans la *Vie des saints*, mais assez mal au théâtre. Sans Sévère et Pauline, *Polyeucte* n'aurait point eu de succès.

« S'il est bien amoureux.... il peut s'emporter de colère et tuer dans un premier mouvement; et l'ambition le peut engager dans un crime. »

On s'intéresse pour un jeune criminel que la passion emporte, et qui avoue ses fautes, témoin *Venceslas* et *Rhadamiste*.

« La perfection de la tragédie consiste.... à exciter de la pitié et de la crainte, par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans *le Cid*, et Placide dans *Théodore*. »

Il est triste de mettre Placide à côté du Cid.

« On désapprouve sa manière d'agir (de Félix); mais cette aversion.... n'empêche pas que sa conversion miraculeuse, à la fin de la pièce, ne le réconcilie pleinement avec l'auditoire. »

La conversion miraculeuse de Félix le réconcilie sans doute avec le ciel, mais point du tout avec le parterre.

« Qu'un indifférent (dit Aristote) tue un indifférent, cela ne touche guère.... d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'âme de celui qui fait l'action. »

Aristote montre ici un jugement bien sain, et une grande connaissance du cœur de l'homme. Presque toute tragédie est froide sans les combats des passions.

« Disons donc qu'elle (cette condamnation) ne doit s'entendre que de ceux qui connoissent la personne qu'ils veulent perdre, et s'en dédisent par un simple changement de volonté, sans aucun événement notable qui les y oblige. »

Il nous semble qu'on ne peut mieux expliquer ce qu'Aristote a dû entendre. Si un homme commence une action funeste et ne l'achève pas sans avoir un motif supérieur et tragique qui le force, il n'est alors qu'inconstant et pusillanime; il n'inspire que le mépris. Il faut, ou que la nature ou la gloire l'arrête, et un tel dénoûment peut faire un très-bel effet; ou bien le crime commencé par lui est puni avant d'être achevé, et le spectateur est encore plus content.

« Le poëme entier d'*OEdipe* en excite peut-être autant (de commisération) que *le Cid* ou *Rodogune*: mais il en doit une partie à Dircé. »



Il est toujours étonnant que Corneille ait cru que sa Dircé ait pu faire quelque sensation dans son *OEdipe*.

« Cela se voit manifestement en *la Mort de Crispe*, faite par un de leurs plus beaux esprits, Jean-Baptiste Ghirardelli.... L'auteur a dédaigné de traiter ce sujet comme l'a traité de notre temps le P. Stephonius, jésuite. »

On ne connaît plus guère *la Mort de Crispe* (*Il Costantino*), de Jean-Baptiste-Philippe Ghirardelli, et pas davantage celle du jésuite Stéphonius [1]. Mais il est clair qu'il n'y a presque rien de tragique dans cette pièce, si Constantin ne connaît pas son fils, s'il n'y a point dans son cœur de combats entre la nature et la vengeance.

« J'estime donc.... qu'il n'y a aucune liberté d'inventer la principale action, mais qu'elle doit être tirée de l'histoire ou de la fable. »

C'est ici une grande question : S'il est permis d'inventer le sujet d'une tragédie? Pourquoi non? puisqu'on invente toujours les sujets de comédie. Nous avons beaucoup de tragédies de pure invention, qui ont eu des succès durables à la représentation et à la lecture. Peut-être même ces sortes de pièces sont-elles plus difficiles à faire que les autres. On n'y est pas soutenu par cet intérêt qu'inspirent les grands noms connus dans l'histoire, par le caractère des héros déjà tracé dans l'esprit du spectateur. Il est au fait avant qu'on ait commencé. Vous n'avez nul besoin de l'instruire, et, s'il voit que vous lui donnez une copie fidèle du portrait qu'il a déjà dans la tête, il vous en tient compte ; mais dans une tragédie où tout est inventé, il faut annoncer les lieux, les temps et les héros ; il faut intéresser pour des personnages dont votre auditoire n'a aucune connaissance. La peine est double ; et si votre ouvrage ne transporte pas l'âme, vous êtes doublement condamné. Il est vrai que le spectateur peut vous dire : « Si l'événement que vous me présentez était arrivé, les historiens en auraient parlé. » Mais il peut en dire autant de toutes les tragédies historiques dont les événements lui sout inconnus : ce qui est ignoré, et ce qui n'a jamais été écrit, sont pour lui la même chose. Il ne s'agit ici que d'intéresser.

Inventez des ressorts qui puissent m'attacher [2].

Il ne faut pas sans doute choquer l'histoire connue, encore moins les mœurs des peuples qu'on met sur la scène. Peignez ces mœurs, rendez votre fable vraisemblable ; qu'elle soit touchante et tragique, que le style soit pur, que les vers soient beaux ; et je vous réponds que vous réussirez.

« Les apparitions de Vénus et d'Éole ont eu bonne grâce dans *Andromède*. »

1. La pièce de Ghirardelli est intitulée : *Il Costantino* ; elle est en italien, et de 1653. Celle du P. Stephonius a pour titre *Crispus* ; elle est en latin, et a été imprimée à Pont-à-Mousson dès 1602 ; il y en a d'autres éditions. (*Note de M. Beuchot.*)
2. Boileau, *Art poétique*, III, 26. (ÉD.)

Pas si bonne grâce.

« Qu'auroit-on dit, si, pour démêler Héraclius d'avec Martian, après la mort de Phocas, je me fusse servi d'un ange ? »

Nous avouons ingénument que nous aimerions presque autant un ange descendant du ciel, que le froid procès par écrit qui suit la mort de Phocas, et qu'on débrouille à peine par une ancienne lettre de l'impératrice Constantine; lettre qui pourrait encore produire bien des contestations.

Louis Racine, fils du grand Racine, a très-bien remarqué les défauts de ce dénoûment d'*Héraclius*, et de cette reconnaissance qui se fait après la catastrophe; nous avons toujours été de son avis sur ce point; nous avons toujours pensé qu'un dénoûment doit être clair, naturel, touchant; qu'il doit être, s'il se peut, la plus belle situation de la pièce. Toutes ces beautés sont réunies dans *Cinna*. Heureuses les pièces où tout parle au cœur, qui commencent naturellement et finissent de même.

« Je ne condamnerai jamais personne pour en avoir inventé; mais je ne me le permettrai jamais. »

Nous ne voyons pas pourquoi Corneille ne se serait pas permis une tragédie dans laquelle un père reconnaîtrait un fils après l'avoir fait périr. Il nous semble qu'un tel sujet pourrait produire un très-beau cinquième acte. Il inspirerait cette crainte et cette pitié qui sont l'âme du spectacle tragique.

« Aristote.... dit qu'il ne faut pas changer les sujets reçus. »

Nous pensons qu'on pourrait changer quelques circonstances principales dans les sujets reçus, pourvu que ces circonstances changées augmentassent l'intérêt, loin de le diminuer.

Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas....

« Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi. »

Médée ne doit point tuer ses enfants devant des mères qui s'enfuiraient d'horreur. Un tel spectacle révolterait des cannibales et des inquisiteurs même. Cadmus ne peut guère être changé en serpent qu'à l'Opéra. Nous aurions souhaité qu'Horace eût dit *aversor et odi*, au lieu de *incredulus odi;* car le sujet de ces pièces étant connu et reçu de tout le monde, la fable passant pour une vérité, le spectateur n'est point *incredulus;* mais il est révolté, il recule, il fuit à l'aspect de deux figures d'enfant qu'on met à la broche. A l'égard de la métamorphose de Cadmus en serpent, et de Progné en hirondelle, c'étaient encore des fables qui tenaient lieu d'histoire. Mais l'exécution de ces prodiges serait d'une telle difficulté, et l'exécution même la plus heureuse serait si puérile et si ridicule, qu'elle ne pourrait amuser que des enfants et de vieilles imbéciles.

« Aristote.... nous apprend que le poëte n'est pas obligé de traiter les

choses comme elles se sont passées, mais comme elles ont pu ou dû se passer selon le vraisemblable ou le nécessaire. »

Tout ce que dit ici Corneille sur l'art de traiter des sujets terribles, sans les rendre trop atroces, est digne du père et du législateur du théâtre; et ce qu'il propose sur la manière de sauver l'horreur du parricide d'Oreste et d'Électre, est si judicieux, que les poëtes qui, depuis lui, ont manié ce sujet si cher à l'antiquité, se sont absolument conformés aux conseils qu'il donne.

A l'égard du conseil d'Aristote, de représenter les événements *selon le vraisemblable ou le nécessaire*, voici comment nous entendons ces paroles.

Choisissez la manière la plus vraisemblable, pourvu qu'elle soit tragique et non révoltante; et, si vous ne pouvez concilier ces deux choses, choisissez la manière dont la catastrophe doit arriver nécessairement, par tout ce qui aura été annoncé dans les premiers actes.

Par exemple, vous mettez sur le théâtre le malheur d'Œdipe, il faut que ce malheur arrive : voilà le nécessaire. Un vieillard lui apprend qu'il est incestueux et parricide, et lui en donne de funestes preuves : voilà le vraisemblable.

« On peut m'objecter que le même philosophe dit qu'au regard de la poésie, on doit préférer l'impossible croyable au possible incroyable, etc. »

Il nous semble que Corneille aurait pu s'épargner toutes les peines qu'il prend pour concilier Aristote avec lui-même. Nous n'entendons point ce que c'est que *l'impossible croyable* et *le possible incroyable*. On a beau donner la torture à son esprit, l'impossible ne sera jamais croyable; l'impossible, selon la force du mot, est ce qui ne peut jamais *arriver*. C'est abuser de son esprit que d'établir de telles propositions; c'est en abuser encore de vouloir les expliquer. C'est vouloir plaisanter, de dire que, quand une chose est faite, il est impossible qu'elle ne soit pas faite, et qu'on n'y peut rien changer. Ces questions sont de la nature de celles qu'on agitait dans les écoles, si Dieu pouvait se changer en citrouille, et si, en montant à une échelle, il pouvait se casser le cou.

« J'ai fait voir qu'il y a des choses sur qui nous n'avons aucun droit; et pour celles où ce privilége peut avoir lieu, il doit être plus ou moins resserré, selon que les sujets sont plus ou moins connus. »

Voilà tout le précis de cette dissertation : ne changez rien d'important dans la mort de Pompée, parce qu'elle est connue de tout le monde; changez, imaginez tout ce qu'il vous plaira dans l'histoire de Pertharite et de don Sanche d'Aragon, parce que ces gens-là ne sont connus de personne.

TROISIÈME DISCOURS.

DES TROIS UNITÉS, D'ACTION, DE JOUR, ET DE LIEU.

« Je tiens donc.... que l'unité d'action consiste dans la comédie en l'unité d'intrigue, ou d'obstacle aux desseins des principaux acteurs; et en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte. »

Nous pensons que Corneille entend ici, par unité d'action et d'intrigue, une action principale, à laquelle les intérêts divers et les intrigues particulières sont subordonnés, un tout composé de plusieurs parties qui toutes tendent au même but. C'est un bel édifice, dont l'œil embrasse toute la structure, et dont il voit avec plaisir les différents corps.

Il condamne, avec une noble candeur, la duplicité d'action dans ses *Horaces*, et la mort inattendue de Camille, qui forme une pièce nouvelle. Il pouvait ne pas citer *Théodore*. Ce n'est pas la double action, la double intrigue, qui rend *Théodore* une mauvaise tragédie; c'est le vice du sujet; c'est le vice de la diction et des sentiments; c'est le ridicule de la prostitution.

Il y a manifestement deux intrigues dans l'*Andromaque* de Racine : celle d'Hermione aimée d'Oreste et dédaignée de Pyrrhus, celle d'Andromaque qui voudrait sauver son fils, et être fidèle aux mânes d'Hector. Mais ces deux plans sont si heureusement rejoints ensemble, que, si la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques scènes de coquetterie et d'amour, plus dignes de Térence que de Sophocle, elle serait la première tragédie du théâtre français.

Nous avons déjà dit que, dans *la mort de Pompée*, il y a trois à quatre actions, trois à quatre espèces d'intrigues mal réunies. Mais ce défaut est peu de chose, en comparaison des autres qui rendent cette tragédie trop irrégulière. Le célèbre *Caton* d'Addison pèche par la multiplicité des actions et des intrigues, mais encore plus par l'insipidité des froids amours, et d'une conspiration en masque. Sans cela Addison aurait pu, par l'éloquence de son style noble et sage, réformer le théâtre anglais.

Corneille a raison de dire qu'il ne doit y avoir qu'une action complète. Nous doutons qu'on ne puisse y parvenir que par plusieurs autres actions imparfaites. Il nous semble qu'une seule action sans aucun épisode, à peu près comme dans *Athalie*, serait la perfection de l'art.

« Il y a grande différence (dit Aristote) entre les événements qui viennent les uns après les autres, et ceux qui viennent les uns à cause des autres. »

Cette maxime d'Aristote marque un esprit juste, profond et clair. Ce ne sont pas là des sophismes et des chimères à la Platon. Ce ne sont pas là des idées archétypes.

« La liaison des scènes.... est un grand ornement dans un poëme. »

Cet ornement de la tragédie est devenu une règle, parce qu'on a senti combien il était devenu nécessaire.

« Je n'ai pas besoin de contredire Aristote pour me justifier sur cet article (le char de Médée). »

Que devons-nous dire de tout ce morceau précédent? Applaudir au bon sens de Corneille autant qu'à ses grands talents.

« Aristote n'en prescrit point le nombre (des actes); Horace le borne à cinq, etc. »

Cinq actes nous paraissent nécessaires : le premier expose le lieu de la scène, la situation des héros de la pièce, leurs intérêts, leurs mœurs, leurs desseins; le second commence l'intrigue; elle se noue au troisième; le quatrième prépare le dénoûment, qui se fait au cinquième. Moins de temps précipiterait trop l'action, plus d'étendue l'énerverait. Il en est comme d'un repas d'appareil : s'il dure trop peu, c'est une halte; s'il est trop long, il ennuie et il dégoûte.

« Il faut, s'il se peut, y rendre raison de l'entrée et de la sortie de chaque acteur. »

La règle qu'un personnage ne doit ni entrer ni sortir sans raison, est essentielle; cependant on y manque souvent. Il faut un dessein dans chaque scène, et que toutes augmentent l'intérêt, le nœud et le trouble. Rien n'est plus difficile et plus rare.

« Aristote veut que la tragédie bien faite soit belle, et capable de plaire sans le secours des comédiens et hors de la représentation. »

Aristote avait donc beaucoup de goût. Pour qu'une pièce de théâtre plaise à la lecture, il faut que tout y soit naturel, et qu'elle soit parfaitement écrite. Il y a quelques fautes de style dans *Cinna*. On y a découvert aussi quelques défauts dans la conduite et dans les sentiments; mais, en général, il y règne une si noble simplicité, tant de naturel, tant de clarté, le style a tant de beautés, qu'on lira toujours cette pièce avec intérêt et avec admiration. Il n'en sera pas de même d'*Héraclius* et de *Rodogune;* elles réussiront toujours moins à la lecture qu'au théâtre. La diction, dans *Héraclius*, n'est souvent ni noble ni correcte; l'intrigue fait peine à l'esprit, la pièce ne touche point le cœur. *Rodogune*, jusqu'au cinquième acte, fait peu d'effet sur un lecteur judicieux qui a du goût. Quelquefois une tragédie dénuée de vraisemblance et de raison charme à la lecture par la beauté continue du style, comme la tragédie d'*Esther*. On rit du sujet, et on admire l'auteur. Ce sujet, en effet, respectable dans nos saintes Écritures, révolte l'esprit partout ailleurs. Personne ne peut concevoir qu'un roi soit assez sot pour ne pas savoir, au bout d'un an, de quel pays est sa femme, et assez fou pour condamner toute une nation à la mort, parce qu'on n'a pas fait la révérence à son ministre. L'ivresse de l'idolâtrie

pour Louis XIV, et la bassesse de la flatterie pour Mme de Maintenon, fascinèrent les yeux à Versailles. Ils furent éclairés au théâtre de Paris. Mais le charme de la diction est si grand, que tous ceux qui aiment les vers en retiennent par cœur plusieurs de cette pièce. C'est ce qui n'est arrivé à aucune des vingt dernières pièces de Corneille. Quelque chose qu'on écrive, soit vers, soit prose, soit tragédie ou comédie, soit fable ou sermon, la première loi est de bien écrire.

« La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote : que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du soleil, etc. »

L'unité de jour a son fondement, non-seulement dans les préceptes d'Aristote, mais dans ceux de la nature. Il serait même très-convenable que l'action ne durât pas en effet plus longtemps que la représentation ; et Corneille a raison de dire que sa tragédie de *Cinna* jouit de cet avantage.

Il est clair qu'on peut sacrifier ce mérite à un plus grand, qui est celui d'intéresser. Si vous faites verser plus de larmes en étendant votre action à vingt-quatre heures, prenez le jour et la nuit ; mais n'allez pas plus loin. Alors l'illusion serait trop détruite.

« Si nous ne pouvons la renfermer (l'action) dans deux heures, prenons-en quatre, six, dix ; mais ne passons pas de beaucoup les vingt-quatre heures, de peur de tomber dans le déréglement, etc. »

Nous sommes entièrement de l'avis de Corneille dans tout ce qu'il dit de l'unité de jour.

« Je souhaiterois, pour ne point gêner du tout le spectateur, que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures se pût passer en effet en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre ou dans une salle.... mais souvent cela.... est malaisé, pour ne pas dire impossible.... etc. »

Nous avons dit ailleurs que la mauvaise construction de nos théâtres, perpétuée depuis nos temps de barbarie jusqu'à nos jours, rendait la loi de l'unité de lieu presque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conspirer contre César dans sa chambre ; on ne s'entretient pas de ses intérêts secrets dans une place publique ; la même décoration ne peut représenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple. Il faudrait que le théâtre fît voir aux yeux tous les endroits particuliers où la scène se passe, sans nuire à l'unité de lieu ; ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, d'une place publique, des rues dans l'enfoncement ; enfin tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine.

Nous ne sommes point de l'avis de Corneille, qui veut que la scène du *Menteur* soit tantôt à un bout de la ville, tantôt à l'autre. Il était très-aisé de remédier à ce défaut en rapprochant les lieux. Nous ne supposons pas même que l'action de *Cinna* puisse se passer d'abord

dans la maison d'Émilie, et ensuite dans celle d'Auguste. Rien n'était plus facile que de faire une décoration qui représentât la maison d'Émilie, celle d'Auguste, une place, des rues de Rome.

« Quoi qu'il en soit, voilà mes opinions, ou, si vous voulez, mes hérésies touchant les principaux points de l'art; et je ne sais point mieux accorder les règles anciennes avec les agréments modernes. Je ne doute point qu'il ne soit aisé d'en trouver de meilleurs moyens, etc. »

Après les exemples que Corneille donna dans ses pièces, il ne pouvait guère donner de préceptes plus utiles que dans ces discours.

REMARQUES
SUR LA VIE DE PIERRE CORNEILLE,
ÉCRITE PAR BERNARD DE FONTENELLE, SON NEVEU.

« Il fit la comédie de *Mélite*, qui parut en 1625.... et sur la confiance qu'on eut du nouvel auteur qui paroissoit, il se forma une nouvelle troupe de comédiens. »

Comme on a promis des notes grammaticales, il est juste d'observer que la *confiance du nouvel auteur* est une faute de langue. On a de la confiance en quelqu'un, dans le mérite et les talents de quelqu'un, mais non pas *du* mérite et *des* talents. On a de la défiance *de*, et de la confiance *en*. Cette remarque est pour les étrangers; ils pourraient être induits en erreur par cette inadvertance de M. de Fontenelle, qui écrivait d'ailleurs avec autant de pureté que de grâce et de finesse.

« Il est certain que ces (premières) pièces ne sont pas belles; mais, outre qu'elles servent à l'histoire du théâtre, elles servent beaucoup aussi à la gloire de Corneille. »

Ce qu'on ne peut lire ne peut guère servir à la gloire de l'auteur. La gloire est le concert des louanges constantes du public. Deux ou trois littérateurs qui diront d'un mauvais ouvrage en soi, *cet ouvrage était bon pour son temps*, ne procureront à l'auteur aucune gloire. Corneille n'est point un grand homme pour avoir fait de mauvaises comédies, bien moins mauvaises que celles de son temps; mais pour avoir fait des tragédies infiniment supérieures à celles de son temps, et dans lesquelles il y a des morceaux supérieurs à tous ceux du théâtre d'Athènes.

« Le théâtre devint florissant par la faveur du cardinal de Richelieu. »

Malgré le cardinal de Richelieu, qui, voulant être poëte, voulut humilier Corneille, et élever les mauvais auteurs.

« Les princes et les ministres n'ont qu'à commander qu'il se forme des poëtes, des peintres, tout ce qu'ils voudront, et il s'en forme. »

C'est de quoi je doute beaucoup. Notre meilleur peintre, Le Poussin, fut persécuté, et les bienfaits prodigués aux académies ont fait tout au plus un ou deux bons peintres qui avaient déjà donné leurs chefs-d'œuvre avant d'être récompensés. Rameau avait fait tous ses bons ouvrages de musique au milieu des plus grandes traverses, et Corneille lui-même fut très-peu encouragé. Homère vécut errant et pauvre. Le Tasse fut le plus malheureux des hommes de son temps. Camoëns et Milton furent plus malheureux encore. Chapelain fut récompensé; et je ne connais aucun homme de génie qui n'ait été persécuté.

« Celle (la règle) des vingt-quatre heures fut une des premières dont on s'avisa; mais on n'en faisoit pas encore trop de cas, témoin la manière dont Corneille lui-même en parle dans la préface de *Clitandre*, imprimée en 1632. »

Les tragédies italiennes du XVIe siècle étaient dans la règle des trois unités, règle admirable d'Aristote. La *Sophonisbe* de Mairet fut la première pièce de théâtre, en France, dans laquelle cette loi fut suivie : elle est de 1633.

En Angleterre, en Espagne, on ne s'est assujetti que depuis peu à cette règle, et encore très-rarement.

« Corneille.... prit tout à coup l'essor dans *Médée*, et monta jusqu'au tragique le plus sublime. »

Les louanges trop exagérées font tort à celui qui les donne, sans relever celui qui les reçoit.

« Corneille avoit dans son cabinet cette pièce (*le Cid*) traduite en toutes les langues de l'Europe, hors l'esclavone et la turque. Elle étoit en allemand, en anglais, en flamand; et, par une exactitude flamande, on l'avoit rendue vers pour vers. »

On en use encore ainsi en Italie, et même en Angleterre. Il y a de nos ouvrages de poésie traduits en ces deux langues, vers pour vers; et, ce qui est étonnant, c'est qu'ils sont assez bien traduits.

« M. Pellisson dit qu'il étoit passé en proverbe de dire : « Cela est beau « comme *le Cid*. » Si ce proverbe a péri, il faut s'en prendre aux auteurs qui ne le goûtoient pas; et à la cour, où c'eût été très-mal parler que de s'en servir sous le ministère du cardinal de Richelieu. »

J'ose plutôt penser qu'il faut s'en prendre à *Cinna*, qui fut mis par toute la cour au-dessus du *Cid*, quoiqu'il ne fût pas si touchant.

Le cardinal de Richelieu montra tant de partialité contre Corneille, que, quand Scudéri eut donné sa mauvaise pièce de *l'Amour tyrannique*, que le cardinal trouvait divine, Sarrasin, par ordre de ce ministre, fit une mauvaise préface, dans laquelle il louait Hardy, sans oser nommer Corneille.

« Il récompensoit comme ministre ce même mérite dont il étoit jaloux comme poëte.

Pierre Corneille avait le malheur de recevoir une petite pension du cardinal, pour avoir quelque temps travaillé sous lui aux pièces des cinq auteurs.

« Enfin il alla jusqu'à *Cinna* et *Polyeucte*, au-dessus desquels il n'y a rien. »

On peut croire que Fontenelle parle ainsi, moins parce qu'il était neveu du grand Corneille, que parce qu'il était l'ennemi de Racine, qui avait fait contre lui une épigramme piquante, à laquelle il avait répondu par une épigramme plus violente encore. Les connaisseurs pensent qu'*Athalie* est très-supérieure à *Polyeucte*, par la simplicité du sujet, par la régularité, par la grandeur des idées, par la sublimité de l'expression, par la beauté de la poésie. Il est vrai que ces connaisseurs reprochent au prêtre Joad d'être impitoyable et fanatique, de dire à sa femme qui parle à Mathan : *Ne craignez-vous pas que ces murailles ne tombent sur vous, et que l'enfer ne vous engloutisse?* d'aller beaucoup au delà de son ministère, d'empêcher qu'Athalie n'élève le petit Joas, qui est son seul héritier, de faire tomber la reine dans le piége, d'ordonner son supplice comme s'il était son juge, de prendre enfin le brave Abner pour dupe. On reproche à Mathan de se vanter de ses crimes; on reproche à la pièce des longueurs. Presque tous ces défauts sont ceux du sujet : mais le grand mérite de cette tragédie est d'être la première qui ait intéressé sans amour; au lieu que, dans *Polyeucte*, le plus grand mérite est l'amour de Sévère.

« Voiture vint trouver Corneille.... pour lui dire que *Polyeucte* n'avoit pas réussi (à l'hôtel de Rambouillet); que surtout le christianisme avoit extrêmement déplu. »

C'est qu'on n'avait encore vu que des comédies de la Passion et des Actes des Apôtres. D'ailleurs il faut peut-être pardonner à l'hôtel de Rambouillet d'avoir condamné l'imprudence punissable de Polyeucte et de Néarque, qui exercent dans le temple une violence que Dieu n'a jamais commandée. On pouvait craindre encore qu'un homme qui résigne sa femme à son rival ne passât pour un imbécile plutôt que pour un bon chrétien. Le caractère bas de Félix pouvait déplaire; mais on ne faisait pas réflexion que Sévère et Pauline feraient réussir la pièce.

« La plus grande beauté de la comédie étoit inconnue; on ne songeoit point aux mœurs et aux caractères.... Molière est le premier, etc. »

Fontenelle oublie ici que la comédie du *Menteur* est une pièce de caractère. Il y a beaucoup d'incidents; il en faut aussi : les pièces de Molière n'en ont peut-être pas assez. Tous servent à faire paraître le caractère du Menteur.

On avait, longtemps avant Molière, plusieurs pièces dans ce goût,

en Espagne, *le Menteur*, *le Jaloux*, *l'Impie*, *ou le Convié de Pierre*, traduit depuis par Molière, sous le nom de *Festin de Pierre*.

« Il ne perdit pas en vieillissant l'inimitable noblesse de son génie; mais il s'y mêla quelquefois un peu de dureté.... Ainsi, dans *Pertharite*, une reine consent à épouser un tyran qu'elle déteste, pourvu qu'il égorge un fils unique qu'elle a, etc. »

Tout cela est dit mal à propos; *Pertharite* est de 1653 : Corneille n'avait que quarante-sept ans.

« Il est aisé de voir que ce sentiment, au lieu d'être noble, n'est que dur; et il ne faut pas trouver mauvais que le public ne l'ait pas goûté. »

Comme s'il n'y avait que cela de mauvais dans *Pertharite*.

« Cet ouvrage (*l'Imitation de J.-C.* en vers françois) eut un succès prodigieux. »

Il y a une grande différence entre le débit et le succès. Les jésuites, qui avaient un très-grand crédit, firent lire le livre à leurs dévotes, et dans les couvents; ils le prônaient, on l'achetait, et on s'ennuyait. Aujourd'hui ce livre est inconnu. *L'Imitation de Jésus* n'est pas plus faite pour être mise en vers qu'une Épître de saint Paul.

« Corneille dédaigna fièrement d'avoir de la complaisance pour ce nouveau goût. »

Au contraire, il n'a fait aucune pièce sans amour.

« Bérénice fut un duel dont tout le monde sait l'histoire. Une princesse fort touchée des choses d'esprit.... eut besoin de beaucoup d'adresse pour faire trouver les deux combattants sur le champ de bataille. »

La princesse Henriette[1], belle-sœur de Louis XIV, ne proposa pas seulement ce sujet parce qu'elle était touchée des choses d'esprit, mais parce que ce sujet était, à plusieurs égards, sa propre aventure. La victoire ne demeura pas à Racine, seulement parce qu'il était le plus jeune, mais parce que sa pièce est incomparablement meilleure que celle de Corneille, qui tomba et qu'on ne peut lire. Racine tira de ce mauvais sujet tout ce qu'on en pouvait tirer. Son goût épuré, son esprit flexible, sa diction toujours élégante, son style toujours châtié et toujours charmant, étaient propres à toutes les matières, et Corneille ne pouvait guère traiter heureusement que des sujets conformes au caractère de son génie.

« Il a eu souvent besoin d'être rassuré par des casuistes sur ses pièces de théâtre; et ils lui ont toujours fait grâce en faveur de la pureté qu'il avoit établie sur la scène, etc. »

Ces casuistes avaient bien raison. L'art du théâtre est comme celui de la peinture. Un peintre peut également faire des ouvrages lascifs et

1. Henriette-Anne d'Angleterre. (Éd.)

des tableaux de dévotion. Tout auteur peut être dans ce cas. Ce n'est donc point le théâtre qui est condamnable, mais l'abus du théâtre. Or, les pièces étant approuvées par les magistrats, et ayant la sanction de l'autorité royale, le seul abus est de les condamner. Cette ancienne méprise a subsisté, parce que les comédies des mimes étaient obscènes du temps des premiers chrétiens, et que les autres spectacles étaient consacrés, chez les Romains et chez les Grecs, par les cérémonies de leur religion. Elles étaient regardées comme un acte d'idolâtrie. Mais c'est une grande inconséquence de vouloir flétrir des pièces très-morales, parce qu'il y en a eu autrefois de scandaleuses. Les fanatiques qui, par une jalousie secrète, ont prétendu flétrir les chefs-d'œuvre de Corneille, n'ont pas songé combien cet outrage révolte des hommes de génie; ils font un tort irréparable à la religion chrétienne, en aliénant d'elle des esprits très-éclairés, qui ne peuvent souffrir qu'on avilisse le plus beau des arts.

Le public éclairé préférera toujours les Sophocle, les Euripide, les Térence, aux Baïus, Jansénius, Duverger de Hauranne, Quesnel, Petit-Pied, et à tous les gens de cette espèce.

Au reste, cette persécution fanatique ne s'est vue qu'en France. On a tempéré, en Espagne, en Italie, les anciennes rigueurs qui étaient absurdes; on ne les connaît point en Angleterre. Les vainqueurs de Bleinheim et les maîtres des mers, les contemporains de Newton, de Locke, d'Addison, et de Pope, ont rendu des honneurs aux beaux-arts. Le grand Corneille avait projeté un ouvrage pour répondre aux détracteurs du théâtre.

RÉPONSE

A UN DÉTRACTEUR DE CORNEILLE.

Comme on achevait cette édition[1], il est tombé entre les mains de l'éditeur je ne sais quel livre intitulé, *Réflexions morales, politiques, historiques et littéraires, sur le théâtre*, sans nom d'auteur; à Avignon, chez Marc Chave, imprimeur et libraire[2].

L'auteur paraît être un de ces fanatiques qui commencent depuis quelque temps à lever la tête, et qui se déclarent les ennemis des rois, des lois, des usages, et des beaux-arts. Cet homme pousse la démence jusqu'à traiter Corneille d'impie. Il dit que le parallèle continuel que Corneille fait des hommes avec les dieux fait tout le sublime de ses

1. L'édition de 1764, en 12 vol in-8°, du *Théâtre de Corneille, avec le Commentaire de M. de Voltaire*. (*Éd. de Kehl.*)

2. Ces *Réflexions morales*, etc., sont de l'abbé de Latours, et ont vingt volumes in-12. (*Note de M. Beuchot.*)

pièces. Il anathématise ces beaux vers que Cornélie, dans *la Mort de Pompée* (acte V, scène I), adresse aux cendres de son mari :

Moi, je jure des dieux la puissance suprême,
Et, pour dire encor plus, je jure par vous-même,
Car vous pouvez bien plus sur ce cœur affligé, etc.

Et voici comme cet homme s'exprime :

« Mettre des cendres au-dessus de la puissance des dieux qu'on adore, est-il rien de plus faux et de plus insensé ? Cette pensée, tournée et retournée, est répétée en mille endroits dans les tragédies de Corneille. Ce fou qui, aux Petites-Maisons, se disait le Père Éternel, et cet autre qui se croyait Jupiter, ne parlaient pas plus follement, etc. »

Il faut voir quel est ici le fou, si c'est le grand Corneille ou son détracteur. Ce pauvre homme n'a pas compris que, *pour dire encore plus*, ne signifie pas et ne peut signifier que la cendre de Pompée est au-dessus de la divinité, mais que la cendre de son époux est plus chère à Cornélie que les dieux qui n'ont pas secouru Pompée. Ce sentiment, qui échappe à une douleur excessive, n'a jamais déplu à personne. Le détracteur prétend-il qu'on doive, sur le théâtre, adorer dévotement Jupiter et Vénus ? que prétend-il ? que veut-il ? et qui de Corneille ou de lui mérite les Petites-Maisons ? Laissons ces misérables compiler des déclamations ignorées. Le mépris qu'on a pour eux est égal au respect qu'on a pour le grand Corneille.

FIN DU SEIZIÈME VOLUME.

TABLE.

COMMENTAIRES SUR CORNEILLE.

FIN DE LA TABLE DU SEIZIÈME VOLUME.

Paris. — Imprimerie de Ch. Lahure et Cie, rue de Fleurus, 9.

PARIS. — IMPRIMERIE DE CH. LAHURE ET C[ie]
Rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21

